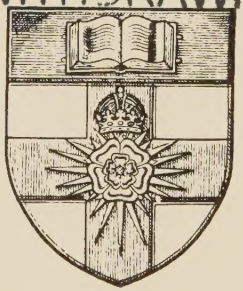
Music library.

SHL
WITHDRAWN



UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY

26 JUL 1982

HOHNER-STIFTUNG TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

WILIBALD GURLITT

IN VERBINDUNG MIT

HEINRICH BESSELER WALTER GERSTENBERG

ARNOLD SCHMITZ UND LEO SCHRADE

SCHRIFTLEITER

HANS HEINRICH EGGEBRECHT

ACHTZEHNTER JAHRGANG 1961

SHL
WITHDRAWN

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Unter dem Patronat der Hohner-Stiftung

herausgegeben von

WILIBALD GURLITT

in Verbindung mit

HEINRICH BESSELER, WALTER GERSTENBERG, ARNOLD SCHMITZ

UND LEO SCHRADE

Schriftleiter

HANS HEINRICH EGGEBRECHT

Satz und Druck: H. Laupp jr, Tübingen

Inhaltsverzeichnis des achtzehnten Jahrgangs

Apfel, Ernst (Heidelberg), Über den vierstimmigen Satz im 14. und 15. Jahrhundert 34

Beck, Hermann (Würzburg), Adrian Willaerts Motette *Mittit ad Virginem* und seine gleichnamige Parodiemesse 195

Birkner, Günter (Freiburg i. Br.), Motetus und Motette 183

Bowles, Edmund A. (New York), Unterscheidung der Instrumente Buisine, Cor, Trompe und Trompette 52

Dahlhaus, Carl (Ruit bei Stuttgart), Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert 223

Eggebrecht, Hans Heinrich (Erlangen), Musik als Tonsprache 73

v. Fischer, Kurt (Zürich), Die Rolle der Mehrstimmigkeit am Dome von Siena zu Beginn des 13. Jahrhunderts 167

Gennrich, Friedrich (Frankfurt/Main), Streifzüge durch die erweiterte Modaltheorie 126

Holschneider, Andreas (Hamburg), Die Musiksammlung der Fürsten Doria-Pamphilj in Rom 248

Jelinek, Hanns (Wien), Die krebsgleichen Allintervallreihen 115

Jung, Hans Rudolf (Weimar), Ein neuaufgefundenes Gutachten von Heinrich Schütz aus dem Jahre 1617 241

Massenkeil, Günther (Mainz), Zur Lamentationskomposition des 15. Jahrhunderts 103

Peter-de Vallier, Otto (Zürich), Die Musik in Johann Fischarts Dichtungen 205

Pohlmann, Hansjörg (Kirchseeon bei München), Die kursächsischen Komponistenprivilegien 155

Quoika, Rudolf (Freising/Obb.), Der Orgelmacher Jacob Schedlich 141

Stäblein, Bruno (Erlangen), Zur Frühgeschichte der Sequenz 1

Stephan, Rudolf (Göttingen), Über Joseph Matthias Hauer 265

Die Verfasser der Beiträge (biographische Hinweise) 101, 166, 294

Namen- und Sachregister 297

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/archiv-fur-musikwissenschaft_1961_18

Zur Frühgeschichte der Sequenz*

von

BRUNO STÄBLEIN

Zur Einführung. Bekanntlich besteht der liturgische Gesang des Alleluia, die einzige Gattung unter den römischen Meßproprien-Gesängen, die im Mittelalter eine Geschichte erfahren hat, aus dem gesungenen Wort *Alleluia,* gefolgt von einer längeren Notenkette auf der letzten Silbe *a,* dem Jubilus, ferner aus dem „Vers", einem Stück Gesang meist über einem Psalm-Vers, und schließlich der Wiederholung des Alleluia mit Jubilus. Statt der wörtlichen Wiederholung des Jubilus am Ende weisen als besonderen Schmuck an hohen Festtagen schon die wenigen altrömischen, aber auch die Mailändischen Alleluia eine weiter ausgebildete, ungleich längere Notenkette auf dem Schluß-*a* von *Alleluia* auf. Diese erweiterten, bis zu riesiger Länge sich ausdehnenden Melismen (*longissimae melodiae* nennt sie Notker, der unter der Schwierigkeit seufzt, sie im Gedächtnis zu behalten) nennen die Römer und Mailänder sowie der deutsche Süden *melodiae* (der Plural deshalb, weil sich ein ganzes Stück aus mehreren, bis zu einem gewissen Grad selbständigen Einzel-Melodien zusammensetzt). Der karolingische Liturgiker Amalar, der sie 823 als erster für Westfranken bezeugt, nennt sie jedoch *sequentiae,* entweder weil sie dem Vers „folgen" oder weil sich die einzelnen Melodieteile folgen, und das (meist) in paarweiser Wiederholung: aa bb cc...[1] Vielleicht schon Ende des 9. Jahrhunderts (in Autun) und im 10. Jahrhundert, dann aber von der Jahrtausendwende ab in dichter Folge finden sich in den westlichen, besonders den reichlich erhaltenen französischen (aber auch vereinzelt in englischen) Handschriften ganze Faszikel dieser *sequentiae* oder Sequelae (ein dem Humanisten-Latein entlehnter und im 20. Jahrhundert wieder aufgenommener Begriff) und zwar geordnet in der Reihenfolge des Kirchenjahres. Hier ist die im Altrömischen und Mailändischen gelegentlich vorkommende Wiederholung von Melodiegliedern systematisch durchgeführt: aa bb cc... (wenigstens in der Regel). Die im Prooemium des Notker (884/85) erstmalig bezeugte Textierung von *melodiae* oder (westfränkisch) *sequentiae* sind dann die *prosae* (scil. *ad sequentias*), die Prosen, wie heute noch in Frankreich diese text-

* Die folgenden Ausführungen gehören zum Referat *Die Unterlegung von Texten unter Melismen: Tropus, Sequenz und andere Formen,* 8. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft New York 1961, und behandeln drei Punkte, die im Kongreßbericht (I, S. 12ff.) nur angedeutet sind. Hier sei ferner vermerkt, daß die Festschrift für J. Smits van Waesberghe (im Druck) als weitere Ergänzung den Beitrag *Zwei Tropierungen des Alleluia Christus resurgens* enthalten wird.

[1] Aber auch *melodiae* kommt in aquitanischen Texten vor. So sind in der Pfingstsequenz *Cantemus organa pulcherrima* die ausgedehnten untextierten Melismen *(prolixa neumata),* die neben der textierten Melodie vorgetragen werden, als *melodiae* bezeichnet: „Propter quod laeti omnes decantemus melodias, prolixa neumata" (An. Hymn. 7, 84, dazu 53, 73).

lich-musikalischen Kunstwerke heißen, während im Deutschen der ursprünglich nur musikalische Terminus auch für die textierte Gestalt übernommen wurde und bis heute geblieben ist.

I. Bemerkungen zu den Mailänder *melodiae*

Wie im altrömischen Alleluia-Gesang, ist für den der ambrosianischen Liturgie in Mailand nicht nur ein größeres Melisma, sondern vielfach noch ein zweites entwickelteres nach dem Vers vorgesehen. Die beiden heißen dementsprechend *melodiae primae* und *secundae*[1]. Wie schon im New Yorker Kongreßbericht erwähnt, scheint es, daß man beim Melodiestil der Mailänder Melismen unterscheiden muß:

1. Bei den *melodiae* zum Alleluia[2] ist das Bestimmende mehr das ununterbrochene Strömen, wie es im 15. Jahrhundert dem Franchino Gafori[3] aufgefallen ist, eine Art unendlicher Melodie, getragen von den ständigen Wiederholungen, die aber doch immer den Eindruck des Neu-Geschaffenen vermitteln. Auch moderne Musiker[4] konnten sich dem Zauber der langen Tonreihen dieses südländischen engmaschigen spissim-Stiles[5] nicht entziehen[6]. Um einen nachträglich unterlegten Text tragen zu können, entbehrten solche Melismen wohl

[1] Im Artikel *Alleluia* in MGG I, Sp. 337 habe ich versehentlich den Jubilus vor dem Vers mit *melodiae primae* bezeichnet, ein Irrtum, der inzwischen von der Fachliteratur mehrfach berichtigt worden ist (E. Moneta Caglio, *I Responsori ‚cum infantibus' nella Liturgia Ambrosiana,* Studi in Onore di Mons. Carlo Castiglione, 1957, S. 482).

[2] Bis zum Erscheinen der von Husmann (Anuario Musical XII, 1957, S. 19) angezeigten Ausgabe der Alleluia von Moneta Caglio ist das Material am besten einzusehen in Pal. Mus. V u. VI (London Brit. Mus. Add. 34209), 268ff.; ferner MGG I, Sp. 338, und *New Oxford Hist. of Music* II, S. 132, wo manches Wichtige des Baues nicht berücksichtigt ist, bzw. nicht dargestellt werden konnte, vor allem weil die *melodiae secundae* nicht herangezogen sind; ferner Huglo-Agustoni-Cardine-Moneta Caglio, *Fonti e Paleografia del Canto Ambrosiano* (Mailand 1956), Tav. XIV, dazu S. 49, nr. 61 und S. 61, nr. 94; weiterhin MGG I, Sp. 339, wo das Beispiel irrtümlich für die gallikanische Liturgie reklamiert ist, ebenso von J. Handschin, *Geschichte der Musik i. d. Schweiz bis zur Wende des Mittelalters,* Schweizer Musikbuch (Zürich), S. 23 u. Musikbeisp. 2 (S. 46). Die Melodie paßt übrigens zum Stil der Mailänder Alleluia (soweit ich sie aus London kenne); schließlich teilt noch Husmann einige Stücke im Anuario Musical XII mit. – Zu der Bedeutung des Wortes „francigenus" darf ich zu Huglo (*Ambrosius* XXVII, 1951, S. 116) und Moneta Caglio noch beifügen, daß nach Vecchi (MGG VI, Sp. 1474) die südfranz. Trobadors und ihre oberital. Nachahmer so heißen, daß ferner auch Hucbald in der Musica Enchiriadis-Handschrift aus dem 11.Jh., Paris BN lat. 7202 (sowie in der vermutlichen Abschrift Florenz BN II. I. 406 aus dem 15.Jh.), ein „francigenus" genannt ist (MGG VI, Sp. 822).

[3] „solent quoque cantores ecclesiastici in Canticis ut sunt Alleluja et Versus ac in eo genere plurima circa unam eandemque vocalem continuatione et perenni transitu modulari. Id Ambrosiani communi nomine melodiam appellant" (*Practica Musicae* C. XV, zit. nach *Ambrosius* XXV, 1949, S. 12).

[4] Siehe die Urteile Hurés und Morins, MGG I, Sp. 341.

[5] Dazu MGG V, Sp. 307, VI, Sp. 1465, VII, Sp. 1937/38.

[6] Noch um 1300 hat Orrigo Scaccabarozzi seine 20 Messen und Offizien in dieser Art komponiert (die Texte in An. Hym. 14b).

zu sehr der genügend scharfen Gliederung, wie sie der Satzbau mit seinen grammatikalischen Einteilungen erfordert, abgesehen davon, daß die Mailänder Melismen viel enger mit der Liturgie verwachsen waren und vermutlich einer Hinzufügung neu gedichteter Texte Widerstand geleistet hätten.

2. Soweit das veröffentlichte Material einen Schluß erlaubt, fällt auf, daß eine Wiederholung von Melodieteilen innerhalb der Melismen, die beim Alleluia nicht häufig ist, bei den Melismen der Responsorien eine größere, z. T. sogar eine bestimmende Rolle spielt. Auch bei den Responsorien begnügen sich die ambrosianischen Cantores nicht mit *melodiae primae*, viermal kommen *secundae* vor, ganz vereinzelt sogar vier. Hier herrschen Bauprinzipien, die an die fränkischen Sequelae erinnern. Die Schreiber haben sogar die Wiederholung deutlich auseinandergehalten und mit Ziffern versehen, so im Responsorium *Aspiciens a longe* vom 3. Adventsonntag[1]. Hier hat der Schreiber die vier Melodieteile, mit denen der Aufbau bestritten wird, mit I bis IV nummeriert. Sie seien hier untereinander gestellt, um die Beziehungen zu veranschaulichen:

Das ganze Melisma baut sich wie folgt auf: Es beginnt mit I II III, dann folgen II IV II III und zwar zweimal, den Abschluß bildet II.

Merkwürdig ist bei den Mailänder Melismen eine unterschiedliche Bezeichnung der Einzelglieder. Meist heißen sie *melodiae*, vereinzelt jedoch auch *t (tr, tra) = tractus*. Während Handschin[2] eine „special form of melodic phrase" vermutet, sieht Moneta Caglio[3] darin eine Verlangsamung des Vortrags im Sinne des St. Galler *t = tenere*. Nun ist aber auffallend, daß in der Londoner Hs. (und nur diese kann ich heranziehen, da ich momentan nicht in der Lage bin, die übrigen nachzuprüfen) jedesmal die regelmäßigen Glieder, die durch Wiederholung zueinander in Beziehung treten, *melodiae* heißen, die unregelmäßigen, diejenigen ohne oder mit wenig Entsprechung *tractus*[4]. Ja sogar innerhalb der wiederholten Glieder heißt plötzlich eine nicht wiederholte Phrase *tractus*, wie im Vers *Ostende* zum Offertorium *Benedixisti*[5].

---

[1] Pal. Mus. V/VI, 12. Auch das Resp. *Congratulamini* (Pal. Mus. V/VI, 52–53, auch Moneta Caglio, S. 575ff., dazu Tav. I mit dem Facs., und S. 514, nr. 8) enthüllt bei einer Analyse eine äußerst kunstvolle Melodiegestalt voller Beziehungen und Wiederholungen, seien es direkte, seien es diskret verhüllte oder andeutende.

[2] *New Oxford History of Music* II, S. 135.

[3] A. a. O., die lange Anm. 10 zu S. 482.

[4] Es ist das, was Handschin vorgeschwebt haben könnte. Beisp. in Pal. Mus. V/VI, 59, 96, 105, 102–103, 109, 147, 195, während 223 schon auf der Grenze steht.

[5] Pal. Mus. V/VI, 21 (hier zweimal am Anfang und in der Mitte). Dieselbe Melodie auch beim Resp. *Contremuerunt*, ebda. 54 (zwischen Responsorien und Offertorien

II. Die ersten Niederschriften von *sequentiae* (in Mont-Blandin und Autun)

Die erste Erwähnung von bestimmten *sequentiae* findet sich im Antiphonale Missarum von Mont-Blandin (Gent)[1]. Wenn die Datierung Hesberts, der es als die erste vollständig erhaltene Sammlung von Meßgesangstexten ansieht, zutrifft, stammt es aus dem 8.–9. Jahrhundert, reicht also in die Zeit Amalars († um 850) hinein. Der Blandiniensis ordnet alle Gesangstexte, darunter auch die etwa 30 Alleluia, nach dem Kirchenjahr. Nur am Schluß, nach dem 23. Sonntag nach Pfingsten, findet sich (Hesbert 199a) eine Liste von 25 Alleluia[2] mit den Versanfängen, von denen sechs den Zusatz CVM SEQVENTIA tragen. Es sind (die heutige Verwendung in Klammern):

1. All. Jubilate deo omnis terra (1. Sonntag nach Epiphanie)
2. „ Dominus regnavit decore (2. Weihnachtsmesse)
3. „ Beatus vir [qui timet] (Commune Sanctorum)
4. „ Te decet hymnus (10. Sonntag nach Pfingsten)
5. „ Cantate domino canticum novum,
   2. V. Notum fecit dominus (16. Sonntag nach Pfingsten)
6. „ Confitemini domino et invocate nomen,
   2. V. Cantate ei et psallite,
   3. V. Laudamini in nomine (19. Sonntag nach Pfingsten)

Alle zu diesen sechs Alleluia gehörigen *sequentiae* sind in den späteren musikalischen Handschriften vom 10. Jahrhundert ab zu belegen. Man kann aber noch weiter zurückgelangen: In einer der ältesten Texthandschriften von Prosen, der aus Toul stammenden Münchner Handschrift Clm 14843 aus dem 9. Jahrhundert, finden sich schon Textierungen zu zwei der oben genannten *sequentiae* (Nr. 2 und 3). Ferner enthält das „altrömische" Repertoire (Vat. lat. 5319) zu 9 seiner 16 Alleluia ebenfalls erweiterte Melismen nach dem Vers. Zwei davon aus der altrömischen Ostervesper, die Amalar gekannt und geliebt hat, haben melodische Beziehungen zu Nr. 2 und 5 der Genter Liste[3]. Ein drittes (Nr. 4) hat mit dem

---

waren die Melismen austauschbar). In Pal. Mus. V/VI, 30 heißt eine dreimal refrainartig wiederkehrende Viernoten-Gruppe *tractus*. Welche Bewandtnis hat es mit der Phrase in Pal. Mus. V/VI, 20, die zweimal zwischen III und IV mit *t* bezeichnet ist und die melodisch ganz aus dem sie umgebenden Rahmen fällt?

[1] Der so wichtige Codex hat eine wechselvolle Geschichte. Der Liturgiker J. Pamelius benutzte ihn (wohl 1562) für seine Ausgabe (*Liturgicon Ecclesiae Latinae* I, 1571) noch vor der ersten Zerstörung der Abtei St. Peter auf dem Mont-Blandin bei (heute: in) Gent durch die Bilderstürmer 1566. Er galt daraufhin lange als verschollen, bis er als Cod. 10127–12144 der Brüsseler Kgl. Bibliothek wieder erkannt wurde. Nach der ungenügenden und schwer zugänglichen Ausgabe von Pamelius hat ihn R.-J. Hesbert als „Antiphonale Missarum von Mont-Blandin" in der synoptischen Ausgabe *Antiphonale Missarum sextuplex* (Brüssel 1935) neu herausgegeben.

[2] Es scheint, daß es die für die Sonntage nach Pfingsten sind. Liturgische Untersuchungen stehen noch aus.

[3] Über diesen wichtigen Punkt siehe am Ende des Abschnittes.

entsprechenden altrömischen (außer dem wörtlichen Anfang) den „mittelmeerischen" Stil und den engen Tonraum gemeinsam.
Hier die Belege:

Zu 1. Hier kommt wohl nur das Schema *Adducentur* in Frage, das Bannister-Hughes[1] als Nummer 1 mit ausführlichen Belegen aus 203 Quellen mitgeteilt hat (ab S. 79) und das für eine Anzahl von Textierungen gedient hat. Die bekanntesten sind: *Jubilemus* vom 4. Advent-Sonntag (An. Hymn. 53, 95) und *Stirpe regia* von Notker (An. Hymn. 53, 95). Im altrömischen Graduale[2] hat dieses Alleluia (hier zu den Versen *Qui sanat* und *Spiritus domini*) keine *sequentiae.*

Zu 2. Zu diesem Alleluia gibt es drei verschiedene Sequelen:
a) eine repetitionslose, mitgeteilt bei Bannister-Hughes Nr. 15 (man muß sich nur die Wiederholungen, die zunächst nicht vorhanden waren, wegdenken). Textierungen wurden nur in Südfrankreich und von Notker in St. Gallen *(Is qui prius)* vorgenommen;
b) die parallele Sequela bei Bannister-Hughes 16, deren drei wichtigste Textierungen mit *Nostra tuba* beginnen: *Nostra tuba regatur* (A. Hymn. 53, 33), nach W. von den Steinen[3] um 850 entstanden (älteste Quelle: Clm 14843 aus Toul) – *Nostra tuba nunc tua clementia* (A. Hymn. 7, 242 u. 53, 14), wohl später – *Nostra tuba deo nostro* (A. Hymn. 53, 194) nur aus Benevent. Quellenmäßig kommt diese Sequela am ehesten für Mont-Blandin in Betracht.
c) die altrömische Sequela aus Vat. lat. 5319 (Bl. 12v, 85). Trotz einiger kurzer Wiederholungen ist sie wie die unter a genannte (Bannister-Hughes 15) a-parallel, steht ihr auch melodisch nahe. Um alle drei Fassungen zur Verfügung zu haben, teile ich die altrömische hier (eine Quinte tiefer) mit:

Man könnte sich vorstellen, daß sie entweder einen fränkischen Musiker zur *sequentia* (oben unter a genannt) angeregt hat oder daß ein Dichter-Musiker sie als Ausgang für seine Prosa *Nostra tuba regatur* genommen hat, was nach W. von den Steinen um 850 in Westfranken geschehen ist.

Zu 3. Gemeint ist natürlich das *Alleluia Beatus vir qui timet.* Seine *sequentia* ist in zwei Fassungen überliefert: in einer westfränkischen, textiert mit *Gloriosa dies adest,* zuerst in Toul im 9. Jahrhundert belegt und in England und Oberitalien verbreitet; es ist die Nummer 7 bei Bannister-Hughes. Die zweite, aus Süddeutschland, am verbreitetsten mit dem Martinustext *Sacerdotem Christi Martinum,* nach von den Steinen[4] in St. Gallen etwa 925-950 gedichtet, Melodie bei Schubiger 33[5]. Quellenlage und Analyse der Melodie legen nahe, sie als eine Redaktion der vorigen anzusehen; auch Blume-Bannister kommen zu diesem Ergebnis (An. Hymn. 53, 219). In Mont-Blandin wird wohl auch die erste Fassung gemeint sein. Die altrömische in Vat. lat. 5319 (16v) hat mit ihr nur den allerersten Anfang gemeinsam. Ihr Bau wäre nur für eine Textierung mit der Anlage 1, 2 ab 3 möglich:

---

[1] A. Hughes, *Anglo-French Sequelae edited from the Papers of the late Dr. Henry Marriot Bannister,* Nashdom Abbey 1934.
[2] Die Veröffentlichung in *Monumenta Monodica Medii Aevi* II ist im Gange.
[3] *Notker der Dichter und seine geistige Welt,* Editionsband, Bern 1948, S. 107.
[4] A. a. O., 125.
[5] A. Schubiger, *Die Sängerschule St. Gallens vom 8.–12. Jh.,* Einsiedeln 1858.

Zu 4. Die hierzu gehörige Sequela und Prosa *Arvi polique* (An. Hymn. 7, 265 u. 53, 65) ist nur in drei südfranzösischen Handschriften überliefert. Im „Altrömischen" ist die Melodie des *Alleluia Te decet* die des *Alleluia Venite exultemus*. Der hier vorliegenden Melodie entspricht das Alleluia mit dem griechischen Vers *Oty theos megas* (Vat. lat. 5319, 97). Die schwache Verbreitung und die Beschränkung auf den französischen Süden erklärt sich möglicherweise aus dem eigenartigen, fast altertümlichen, im Vergleich zum übrigen Sequenzenschaffen ungewöhnlichen Melodie-Ductus mit seinen engen Schritten, seinen immer wiederkehrenden ähnlichen Figuren und dem Verweilen im gleichen engen Tonraum. Der Stil ähnelt dem Altrömischen und hier speziell dem *All. Oty theos megas*[1]. Eine direkte Übereinstimmung zwischen beiden besteht jedoch nicht, außer daß sie gleich beginnen und sich in der Folge im selben Tonraum bewegen.

Zu 5. Zum *All. Cantate* ist im Fränkischen keine Sequela bekannt, wohl aber zum *All. Qui timent*, das nach derselben Melodie geht, aber verkürzt ist, genauer: beide haben Alleluia und Jubilus gemeinsam, von der Melodie des Verses, der bei *Cantate* ungewöhnlich lang ist, hat das kürzere *Qui timent* nur Anfang und Ende (s. beide Melodien in Pal. Mus. XIII, 247 u. 249). Die Sequela von *Qui timent* ist a-parallel. Sie wurde, wie folgt, textiert: mit *En regnator* von Notker (Schubiger 18 aus Einsiedeln 366, 24v, wo auch die Sequela mit dem Vermerk *Qui timent* steht), ferner mit *Sancte rex* (in Paris BN lat. 1121, 198v, mit dem Vermerk *Omnes gentes*)[2]. Beide stimmen melodisch überein[3].

Im Altrömischen geht das *All. Cantate* mit 2. Vers *Notum* auf die Melodie *Dominus regnavit* (s. Mont-Blandin Nr. 2). Es fällt auf dabei, daß zwischen der *sequentia* dazu (s. Beisp. 2) und der zum *Sancte rex* bzw. *En regnator* Beziehungen bestehen. Man vergleiche besonders den Schluß des Notenbeispiels mit der Notker-Textierung bei Schubiger 18 von *Idcirco* ab.

Zu 6. Hier sind theoretisch zwei Melodien denkbar:
a) als Sequela in Paris BN lat. 1084 (Bl. 213v) mit dem Titel *Confitemini*, als textierte Prosa nur mit *O quam mira* in Süddeutschland und Nonantola überliefert. Die süddeutsche einerseits (bei Schubiger 22 aus Einsiedeln 366) und die aquitanische (aus Paris BN lat. 1084) und oberitalienische aus Nonantola andrerseits differieren in Einzelheiten.
b) Im altrömischen Graduale gibt es (Bl. 91v) ein *All. Confitemini* mit einem 2. Vers *Cantate ei*, sowie mit dem Vermerk „Alleluia" am Ende, was heißen will „mit *sequentia*", die hier nicht ausgeschrieben ist, weil sie schon auf Blatt 85 beim Stamm-Alleluia notiert ist. Die Melodie ist nämlich dieselbe wie zum *All. Dominus regnavit* (s. o. Beisp. 3).

Neben der Feststellung, daß die Melodien von sechs *sequentiae* für eine so frühe Zeit urkundlich nachgewiesen sind, darf als weiteres Ergebnis die Wahrscheinlichkeit verbucht werden, daß die a-parallelen Sequenzen, deren Existenz man sich nicht recht erklären konnte, ein Vorbild in den repetitionslosen oder

---

[1] Faks. bei H. M. Bannister, *Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina*, Leipzig 1918, Tav. 81a.

[2] Die Textierung mit *Tripudiet timentium* (An. Hymn. 40, 54) kann beiseite bleiben, da sie eine spätere Redaktion mit Doppelversikeln ist.

[3] Die *sequentia* enthält übrigens den Jubilus vollständig in sich: Anfang und Ende der *sequentia* sind der Jubilus. Im Jubilus fehlt nur die Partie von *Justitia directa* bis *per divinum donum* nach der Textierung *Sancte rex*, bzw. von *(in-)fernalium regnorum* bis *mundus omnis* nach der Textierung Notkers *En regnator*.

repetitionsarmen altrömischen *melodiae* haben. Wenn auch die Nummern 2 und 5 der Liste von Mont-Blandin nicht direkt aus dem Altrömischen übernommen sind, so sind doch die Verbindungsfäden nicht zu übersehen. Mehr läßt sich zunächst noch nicht sagen.

*

Nach der ersten allgemeinen Erwähnung von *sequentiae* bei Amalar und der ersten direkten Anführung ihrer Alleluia im Blandiniensis, tauchen sie schließlich mit musikalischer Notation das erstemal, soweit bis jetzt bekannt, auf in Autun, Bibliothèque Municipale 28 S (Catalogue Libri 24). Handschin[1] datiert die Handschrift noch ins 9. Jahrhundert. Das Blatt 64 (s. Abb. 1) beginnt oben mit dem *All. Ego sum pastor bonus* (in der Vatikana zum 2. Sonntag nach Ostern). Darauf folgen fünf Alleluia mit den *sequentiae*. Mit Ausnahme des ersten haben sie den Melodienamen beigeschrieben, der früheste bis jetzt bekannte Fall. Es sind folgende:

	Name in Autun	üblicher Name	Nummer bei Bannister-Hughes	Faksimile bei Frere[2]
1.	(ohne Name)	De profundis	13	–
2.	Ostende	Ostende minor	42	pl. 11
3.	Fulgida	Dulce lignum	17	pl. 15
4.	Hieronima	Frigdola	–	pl. 6
5.	Sirena	Mater (Musa)	36	–

Es sind die üblichen Melodien der späteren Überlieferung. Die Doppelversikel sind, was sonst selten vorkommt[3], ausgeschrieben, nicht mit Wiederholungsbuchstaben (*d* = *denuo* oder seltener *b* = *bis*) angezeigt[4]. Der Name *Hieronima* für Nr. 4 kommt auch in Winchester vor, wie aus dem Faksimile bei Frere zu ersehen ist. Die Schema-Bezeichnung *Fulgida* bei Nr. 3[5] weist auf einen Kreuzestext hin; *fulget crucis mysterium* heißt es im vielgesungenen Kreuzeshymnus

---

[1] New Oxford History II, S. 152.

[2] W. H. Frere, *The Winchester Troper*, London 1894

[3] Weitere solche seltenen Fälle: aus Gerona (Paris BN n. a. lat. 495) und Nonantola (Pal. Mus. II, pl. 16, übertragen von Stäblein in MGG I, Sp. 347/48, und Handschin, a. a. O., S. 137, beidemale nicht ganz korrekt); das Beispiel aus Nonantola, für das eine Textierung nicht bekannt ist, hat infolge seines mehrfachen Kursus und seiner Blockmelodik, die bis jetzt singulär ist, etwas Lai-artiges.

[4] Nr. 2 bedarf keiner Wiederholung, da es repetitionslos ist.

[5] Handschin, a. a. O., S. 152, hält *Fulgida* und *Dulce lignum* nur für „sehr ähnlich". Er hat wohl nur die französisch-englische Fassung des *Dulce lignum* bei Bannister-Hughes (17) zum Vergleich herangezogen. Hier sind tatsächlich in 3ab Abweichungen. Die Lesarten deutscher Quellen (aus Einsiedeln 366 bei Schubiger 55 und die betreffenden bei C. A. Moberg, *Über die schwedischen Sequenzen*, Bd. II, Uppsala 1927, Nr. 61) entsprechen jedoch der von Autun.

Vexilla regis von Venantius Fortunatus; auch in zwei Winchester-Texten (Anal. Hymn. 40, 12 u. 13) taucht das Wort auf.

III. Die „teiltextierten" Sequenzen[1]

In der an Rätseln und Dunkelheiten immer noch so reichen Entstehungsgeschichte der Sequenz ist eine auffallende Erscheinung besonders schwierig zu deuten: Eine Anzahl von Sequenzen-Schemata (es sind neun[2]) innerhalb der textlosen Sequelae-Faszikel des 10. und vor allem des 11. Jahrhunderts tragen zu zwei oder drei Doppelversikeln (und nur zu diesen) einen Text[3]. Diese merkwürdige Tatsache hat die beteiligten Forscher stark bewegt. Blume, der als erster die Aufmerksamkeit darauf gelenkt hat[4], ist der Meinung, diese in Gerona (Paris BN n. a. lat. 495, Bl. 50) *sequentiae cum prosa,* von ihm (A. Hymn. 49, S. 266) „Versus ad sequentias" genannten Gebilde seien die Zwischenstation von den textlosen *sequentiae* zu den fertigen Sequenzen mit Text. Diese wohl zu vereinfacht und schematisch gesehene Reihenfolge *sequentiae* – Teiltextierung – Ganztextierung wird von Jammers[5] modifiziert mit Verlegung des Ursprungs in den gallikanischen Ritus vor der Ablösung durch die römische Liturgie um 800. Gegenüber dieser Anschauung hat von den Steinen Zweifel angemeldet[6]. Husmann hat dann die teiltextierten Partien als Einschübe, also gleichsam als Tropen in die fertigen Sequenzentexte gedeutet[7].

Bevor wir in eine Erörterung eintreten, seien zunächst drei wichtige Dinge festgehalten[8]:

1. Die Zahl der teiltextierten Doppelversikel hängt von der Gesamtlänge des Schemas ab: bei 11 und 12 Doppelversikeln (wobei die meist a-parallelen Ein-

[1] Aus *Strena Erlangensis,* ungedruckte Festgabe für Helmuth Berve zum 65. Geburtstag am 22. 1. 1961.

[2] Nur neun sind es, bei denen in den *sequentiae* tatsächlich Teiltextierungen auftreten. Fälle, wo Spuren darauf hinweisen, daß etwas Ähnliches vorgekommen sein könnte (wie im Schema *Lyra*), sind noch nicht untersucht.

[3] Die anschaulichste Vorstellung geben die Faksimilia bei Frere, a.a.O., pl. 3 (links davon die Übertragung), 4 (ebenso), 8, 15, 16, 21 sowie die (leider unkontrollierbaren, aus x verschiedenen Lesarten destillierten x + 1.) Fassungen bei Bannister-Hughes. a.a.O., Nr. 2, 3, 23, 46, 54, ferner bei H. Husmann, *Sequenz und Prosa,* Annales Musicologiques II, 1954, S. 81 u. 84.

[4] An. Hymn. 49 (1906) 211ff., ebenso 53 (1911) XXIIIff., sowie zusammenfassend in: *Vom Alleluia zur Sequenz,* Kirchenmus. Jb. XXIV, 1911, S. 1–20.

[5] E. Jammers, *Der mittelalterliche Choral,* Mainz 1954, S. 96.

[6] *Die Anfänge der Sequenzendichtung,* Zs. f. Schweiz. Kirchengesch. XL, 1946 (H. 3–4), XLI, 1947 (H. 1–2), S. 205ff.

[7] H. Husmann, *Sequenz und Prosa,* S. 77–91.

[8] Die Terminologie hält sich an den ältesten, aber doch bewährten Brauch: *Vers* oder *Versikel* (bzw. Doppelvers) sind die textlichen und musikalischen Einheiten, also aa bb..., die mit 1a, 1b, 2a, 2b... numeriert werden (so auch bei den musikalischen Veröffentlichungen von Drinkwelder, Handschin, Moberg, Reichert, während die A. Hymn. diesen bis Bd. 44 festgehaltenen Usus ab Bd. 53 leider aufgeben und laufend 1, 2, 3... statt 1a, 1b, 2a... durchzählen.

gangs- und Abschlußversikel mitgezählt werden) finden sich zwei textierte, bei 15 und 16 je drei. Dabei sind diese nicht wahllos über das Schema verstreut, sondern in einer stets wiederkehrenden Ordnung verteilt:

bei 11	Doppelversen	treffen	die	teiltextierten	auf Vers 5 u. 8
„ 12	„	„	„	„	auf Vers 5 u. 9
„ 15	„	„	„	„	auf Vers 5, 9 u. 11
„ 16	„	„	„	„	auf Vers 5, 9 u. 13

Das heißt: Prinzipiell gehen den ersten teiltextierten Doppelversen 4 untextierte voran und es folgen dem letzten teiltextierten mindestens 3 untextierte. Die teiltextierten Partien bilden also schon äußerlich gewisse Mittelpunkte oder Gipfelungen im Gesamtgefüge der Sequenz.

2. Die Textierungen füllen nicht die ganzen Doppelverse (5, 8 bzw. 9 und 11 bzw. 13) aus, sondern es bleibt zu Anfang und (in der Regel wenigstens) zu Ende noch ein untextiertes Stück Melodie.

3. Bei den volltextierten Sequenzen bleiben die einmal teiltextierten Partien erhalten, und das nicht nur bei den ersten Durchtextierungen (soweit sich diese feststellen oder vermuten lassen), sondern auch bei späteren Textierungen (die man vielleicht Kontrafakta nennen könnte)[1]. Es sind gleichsam feste Kerne. Die Niederschriften offenbaren diesen Tatbestand auch, indem sie nicht nur die Doppelverse mit Majuskeln beginnen, wie das ja überhaupt üblich ist, sondern auch den Beginn des Kernes und des Versikelschlusses nach dem Kern.

Es empfiehlt sich, zunächst die textliche Seite zu betrachten. Hier tauchen folgende Fragen auf:

1. Ist das Kernstück (so wollen wir es zunächst einmal nennen) trotz der örtlichen Trennung (5, dann erst wieder 8 bzw. 9 und schließlich 11 bzw. 13) ein in sich geschlossenes Gebilde? Ist es aus sich heraus verständlich, d.h. bedarf es zum Verständnis nicht etwa des umgebenden Sequenzentextes (bei Gesamttextierungen)?

2. Ist, umgekehrt, der die Kerne umgebende Sequenzentext ohne diese vollständig, d.h. geben die Ganztextierungen, wenn man die Kernpartien herauslöst, einen abgeschlossenen Sinn?

Frage 1 ist mit ja zu beantworten. Schon Blume hat das getan, wenn er im Tropenband zu den Meßproprien (A. Hymn. 49) die Teiltextierungen allein ohne den sie umgebenden Sequenzentext veröffentlicht hat (Nr. 515 bis 530)[2].

---

[1] Die Belege s. u. bei der Besprechung der einzelnen Melodien; dort auch die Ausnahmen.

[2] Doch darf ihr Erscheinen in einem Tropenband und ihre dortige Benennung als Tropen nicht zur Annahme verführen, es handle sich um wirkliche Tropen, in diesem Fall um Interpolationstropen. Gerade das Kennzeichen der Interpolationstropen dieser Zeit ist ja, daß sie weder für sich allein, noch über jede textliche Trennung hinweg einen zusammenhängenden Sinn ergeben, sondern nur im Anschluß an den originalen Text existent sind.

Die zweite Frage muß, soweit wenigstens ein Nicht-Mittellateiner die meist schwierigen Konstruktionen durchschauen kann, verneint werden. Es ist ohne weiteres klar, daß in den Doppelversen 8ab des Schemas *Celebranda* die teiltextierten Glieder 2 bis 4 einen geschlossenen Sinn ergeben, nicht aber die bei Ausscheiden der Kernpartien übrigbleibenden Glieder 1, 5 und 6:

8a. Cuncta commod*a*
Nobis det ut *omnia*
quae sunt patris et su*a*
praemia aeterna
Ubi regnant sancti
in sede beat*a*.

8b. Honor gloria
Salus et victo*ria*
illi sit et grati*a*
omnia per saecul*a*
De quo angelorum
concinunt agmin*a*.

Im Gegenteil, die Verse vor und nach den Kernstücken tragen vielfach Verlängerungs- oder sonstigen Beifügungscharakter mittels Partizipial- oder Relativ-Konstruktionen, die nicht selten wie Verlegenheitslösungen erscheinen, wie sie aus den Ergänzungstropen zwischen den originalen Propriengesängen nur zu bekannt sind. Vielsagend ist auch das öfter vorkommende Enjambement vom Ende des vorhergehenden 2. Parallel-Versikels (im folgenden Beispiel: *spoliantem tartara*) zum Beginn des neuen Versikelpaares, um das Stück vor dem Kern auszufüllen, in unserem Falle mit *pollentem jam in aethra* (aus der Sequenz *Fulgens praeclara*, A. Hymn. 7, 44):

4a. Benedicta sit
celi regina ill*a*,
5a. Pollentem jam in *aethra*
Rex in aeternum
suscipe benignus
praeconia nostr*a*
Sedule tibi canent*ia*

4b. Generans regem
spoliantem tartar*a*,
5b. Patris sedens ad dex*teram*
Victor ubique
morte superata
atque triumphat*a*
Polorum possidens gaud*ia*[1].

Wie konservativ sich solche Textgestaltungen forterben, sieht man aus weiteren, offensichtlich nach dem Vorbild von *Fulgens praeclara* gedichteten Sequenzen: In *Gaude caterva* zu Ehren Johannes des Täufers findet sich das Enjambement ebenfalls von 12a zu 13a (A. Hymn. 7, 147) und bei *Fulget dies praeclara* auf Maria Magdalena wiederum von 4b auf 5a (A. Hymn. 7, 159)[2].

Aus all dem muß die Folgerung gezogen werden, daß nicht der Sequenzentext das Primäre war, in den die Kernstücke gleich Tropen eingelassen worden sind, sondern umgekehrt, die Kernstücke waren in des Wortes wahrer Bedeutung wirkliche Kerne, um die herum der Sequenzentext gebaut wurde[3], z.T. mit auffallendem Geschick, aber auch, wie ein Studium aller Stücke ersehen läßt, manchmal mit mehr Mühe als Erfolg.

---

[1] Ein weiteres Enjambement auch von 12b zu 13a.

[2] Dies könnte auch damit zusammenhängen, daß man verschiedentlich bis zum Kern hin durchgesungen haben mag, wie es noch die Textierung *Terribilis rex* in Benevent zeigt (s. unten bei Melodie 7). Man empfand das kleine Stück vor dem Kern mehr als Abschluß der vorhergehenden Partie, denn als einen Neuanfang.

[3] Vielleicht meint dies auch Handschin, wenn er die Teiltextierungen einen „nucleus of sequence poetry" nennt (*The New Oxford History of Music* II, S. 153).

Zum Schluß dieser kurzen, den Text betreffenden Ausführungen darf noch auf eine auffallende rhythmische Behandlung der Kernstücke hingewiesen werden, die sie zuweilen von den umgebenden Sequenzenpartien abhebt. So lautet der Schluß von *Ecce puerpera* (Schema *Celebranda,* Doppelvers 9ab):

/ . / . / . .
a. No- bis det ut *om-ni-a*
quae sunt pa- tris et su-*a*
prae-mi- a ae- ter-na
b. Sa- lus et vi- *cto- ri-a*
il- li sit et gra-ti-*a*
om- ni- a per sae-cu-l*a.*

Das sind Vagantenverse. Ein weiteres Beispiel mit derselben „volksnahen" Rhythmik in An. Hymn. 7, 225 (mit der Melodie *Gloria victoria* s. u. Beisp. 7).

Wesentlich weiter, wie immer in der Geschichte der Sequenz, die ja nicht nur ein textliches, sondern ein textlich-musikalisches Kunstwerk ist, führt die Befragung der Melodien, die meines Erachtens bisher zu kurz gekommen ist. Es sind folgende:

Textanfang	A. H. 49	Liturg. Ort	Melodieschema *(sequentiae)*
1. Suscipe laus	519	Kirchweih	Observanda, genannt auch Adorabo major
2. Spiritus almus	518	Pfingsten	Ad te summe
3. Ecce puerpera	515	Weihnacht	Celebranda
4. Via lux veritas	529	Stephan	Celsa polorum
5. Rex in aeternum	516	Ostern	Fulgens praeclara
6. Te Christe rex	526	Martial	Apostolorum gloriosa
Sonderfälle:			
7. Gloria victoria	520	Kirchweih	Exultet
8. Adest dies sacra	530	Stephan	Pretiosa, auch Caelica caterva
9. Jam nunc intonant	S. 277	Commune sanctorum	O alma trinitas (major), in Winchester: Pretiosa.

Nicht unwesentlich zur Beurteilung ist, daß es sich durchweg um gehobene Feste handelt, zu denen die Kernstücke gesungen wurden: Weihnachten (3), Stephan (4, 8), Ostern (5), Pfingsten (2), Kirchweih (1, 7) und Patronatsheilige (6, 9). Ich teile die Stücke der Reihe nach mit.

1. *Suscipe laus*

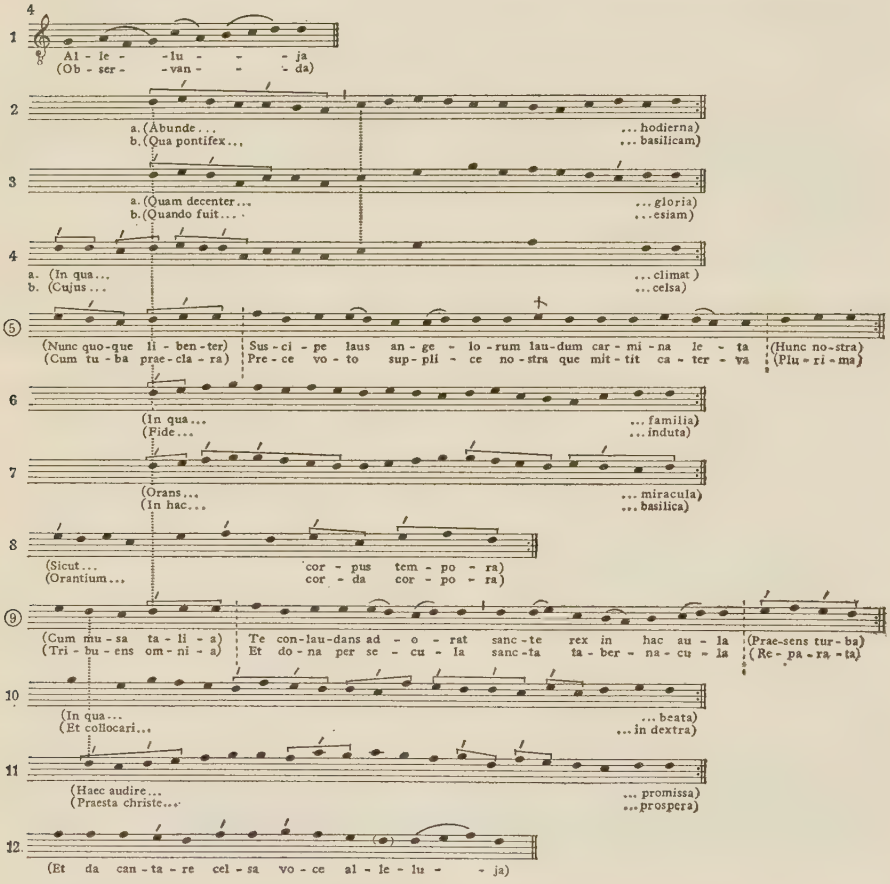
sequentiae: zum *All. Adorabo ad templum,* z. B. in Paris BN lat. 909, 24v, ed. Pal. Mus. XIII, 48.

Prosen: 1. *Observanda abunde* (A. H. 7, 221); wohl danach gearbeitet:
2. *Laetetur et concrepet* (A. H. 7, 224 und 53, 248a)

3. *Praecelsa dies veneranda* (A. H. 42, 34, wo der Beginn mit *Pretiosa* ein Lesefehler Blumes ist)
4. *Angelicae turmae* (A. H. 40, 44)
5. *Rex caelice* (A. H. 9, 396) mit verkürztem Schema (es fehlen 7 u. 8) [1].

Melodie: Bannister-Hughes, Sequelae 3 (mit unbrauchbarer Fassung). Die Quellenangabe der Sequelen kann ich hier und im folgenden sparen; es genügen die Nachweise, die Husmann aus 13 Sequenzenfaszikeln aquitanischer Handschriften des 11. und 12. Jhs. (Paris BN lat. 1138 nicht mitgezählt) gegeben hat (*Sequenz und Prosa*, S. 78/79).

Um gleich zu Anfang eine anschauliche Vorstellung zu vermitteln, gebe ich das ganze Stück, wie es als Sequela in Paris BN lat. 909 (Bl. 125) steht, und füge den (nicht in lat. 909, sondern sonst vielfach überlieferten) Sequenzentext *Observanda abunde* in Klammern andeutend bei (s. Beisp. 4) [2].



[1] Ferner 6. *Castrorum proles* (A. H. 7, 226 u. 53, 248b) nicht mit *Suscipe*, sondern mit neuem Text *(Secretorum libamenta)*, der für sich genommen kein Ganzes mehr ergibt, sondern nur mit dem umgebenden Sequenzentext zusammen verständlich ist. Der urspr. Sinn der Kernverse ist hier schon verlorengegangen.

[2] Bei einigen Notenbeispielen sind die rhythmischen Korrespondenzen durch Klammern und Akzente über den Noten gekennzeichnet. Übrigens war man im

Sofort fällt bei den Kernpartien die leicht „greifbare" Gestalt auf, die sie von den umgebenden Partien abhebt: eine Art psalmodischer Formel mit Umspielung des Tones *d*, deren erster Teil (in Vers 5) offen (ouvert) auf *c* und deren zweiter (Vers 9) geschlossen (clos) auf *d* endet. Neben dieser psalmodisch-formelhaften Eigenart ist eine weitere stets wiederkehrende festzustellen: im Gegensatz zur strikt syllabischen Sequenzen-Melodik sind die Kernpartien gemischt mit Mehrtönern oder (wie in anderen, später mitgeteilten Fällen) mit Dehnungen durchsetzt. Noch ein drittes grundsätzliches Merkmal: die Kadenzierungen der Kernpartien verlaufen in den meisten Fällen von oben nach unten, fallend, oder, wenn umgekehrt von unten aufsteigend, in einer für den Sequenzenstil nicht typischen, sondern archaisch anmutenden Art, wie in den zweiten Doppelversen (in 9ab): *a h c d*[1]. Die Kadenzen von oben nach unten werden dann in einer Art Postludium wieder in den gewöhnlichen Stil mit der Sekundklausel von unten her „korrigiert"[2]. Vers 9 kadenziert den Gesamtversikel ausnahmsweise von oben nach unten, wohl mit Rücksicht auf die unmittelbar vorhergehende Aufwärts-Klausel des Kernstückes. Aber auch die den Kernversen vorausgehenden Versikel (4 und 8) schließen, was eine Ausnahmeerscheinung ist, mit dem Terzfall *f-d*. Mir erscheint dies als ein Hinweis auf die damit besonders profiliert einsetzende Kernmelodie, die ja mit demselben Terzfall *f-d* anhebt. Gerade die drei letzten Töne *f d d* von 4, zusammen genommen mit dem einleitenden Stück von 5, bilden (und ebenso bei 8 und 9) eine passende Intonation und heben die Melodie der Kernverse besonders strahlend ins Licht.

Studiert man den Verlauf der Sequenz im Ganzen, die Folge der einzelnen Doppelverse: wie 1 hinaufführt zu 2 mit seiner Zentrale *d* und seinem zweifachen Ansatz, – wie 3 und 4 diesen Ansatz in 2 aufgreifen und erweitern und damit immer intensiver auf die näher rückende Kernpartie hinleiten, – wie nach den Versen mit der ersten Kernpartie (5) die Doppelverse 6 und 7 den schon in 3 kurz angetönten Höhepunkt *g* nun intensiver herausstellen, wobei aber mit dem Schlußteil von 6, der ja dem von 2 entspricht, die Verbindung mit dem Vorhergehenden gewahrt bleibt, – wie schließlich nach der zweiten Kernpartie (9) der bisherige Gipfel *g* durch das *a* noch übersteigert wird, – wie schließlich das hohe *f* in 12 Basis wird und mit dem Terzfall von diesem *f* zum *d* eine fesselnde endgültige Schlußwendung vollzogen wird: studiert man diese, und noch andere Einzelheiten, wird man den westfränkischen Musikern die Bewunderung dafür nicht versagen können, wie sie aus einer Folge von zwölf Melodien einen übergeordneten, sinnvollen Gesamtbau zu gestalten

---

Westen für die Koinzidenz der Wortakzente von Vers zu Gegenvers nicht so empfänglich wie im Deutschen.

[1] Solche altertümlichen Klauseln kennt auch eine ältere Tropenschicht, die noch nicht die spätere klassische, gestraffte Gestalt aufweist, in der beide Funktionen: Eigenständigkeit und Einfügung in den originalen „gregorianischen" Gesang, wohl ausgewogen sind.

[2] Doch kommt in der Sequenzenmelodik auch vereinzelt das Überwiegen von fallenden Vers-Schlüssen vor. Das auffallendste Beispiel ist das Schema *Romana*, das leicht bei SCHUBIGER (a. a. O., 2) eingesehen werden kann. Ob es sich hier um eine italienische Eigenart handelt? Die drei wichtigsten Textierungen von *Romana* sind *Johannes Jesu Christo* (A. H. 53, 168), *Laurenti David* (A. H. 53, 173) und *Paschalia gaudia* (A. H. 53, 38). Bei allen dreien fällt die häufige Verbreitung in Italien auf, im Gegensatz zu dem sporadischen Vorkommen in Frankreich. Bei zweien davon, der Johannes- und der Laurentius-Sequenz, wird die Zahl der ital. Quellen noch von der der riesigen süddeutschen Gruppe übertroffen. Doch scheint hier die Beliebtheit der Notkerischen Textierungen mitzusprechen. Beide stammen von ihm. Auf ital. Herkunft verweist auch der Melodiename *Romana*. Die übrigen Textierungen (A. H. 53: 37, 100, 110 u. 244) sind offensichtlich Kontrafakta und können bei der Beurteilung einer eventuellen Herkunft außer Betracht bleiben. Es ist hier nicht der Platz, dem Problem nachzugehen, doch mag schon der Wichtigkeit wegen, die melodischen Kriterien beizumessen ist, darauf hingewiesen sein.

wußten, und wie sie dies mit einem so sparsamen Aufwand an Tönen und an Bewegung fertig gebracht haben. Das ist Hohe Schule melodischer Kunst, einer zwar anderen, als der der klassischen „gregorianischen" Proprien, aber einer gleich vollendeten.

Wichtig erscheint dabei folgender Unterschied: die Kernverse (in 5 und 9) sind infolge ihrer psalmodischen Eigenschaft wortgebunden; alles andere um sie herum scheint auch ohne Text verständlich, wirkt durch die bloße musikalische Qualität, ist gleichsam „absolute" Musik.

2. *Spiritus almus*

sequentiae: zum *All. Spiritus domini replevit,* z. B. in Paris BN lat. 903, ed. Pal. Mus. XIII, 183.

Prosen: 1. *Ad te summe* (A. H. 7, 87)
2. *Adest sancta* (A. H. 7, 88).

Melodie: noch unveröffentlicht.

Auch hier wieder die charakteristischen Merkmale: die psalmodische Formel, in der ersten Kernpartie zunächst auf *G,* das umspielt wird, dann auf *c,* in der zweiten umgekehrt auf *c* mit einer ganz auffallenden echten Mediantenklausel (*doxa* und *gaudia*) und dann auf *G* mit Schluß auf *F,* auch ein altertümliches Stilmerkmal; ferner: das Einstreuen von mehrtönigen Figuren und die fallenden Schlüsse, die jedesmal geschickt (besonders das zweitemal mit Benützung der in der Gregorianik beliebten zweimaligen Terzschritte *F-a-c*) in die stilisierte kirchliche Sequenzenmelodik mit ihren typischen Klauseln hinübergeleitet werden. Auch hier beobachtet man die Aufgabe des Vorspiels: in 5 die Umspielung und damit die Festigung des Zentraltones *G,* während in 9 das Präludium weiter gar nichts ist als die Essenz der ersten Kernvershälfte, die rein musikalische Substanz einer wortgebundenen psalmodischen Formel, ihre Umdeutung ins „Absolut"-Musikalische.

3. *Ecce puerpera*

sequentiae: das Alleluia hiezu ist noch nicht festgestellt.

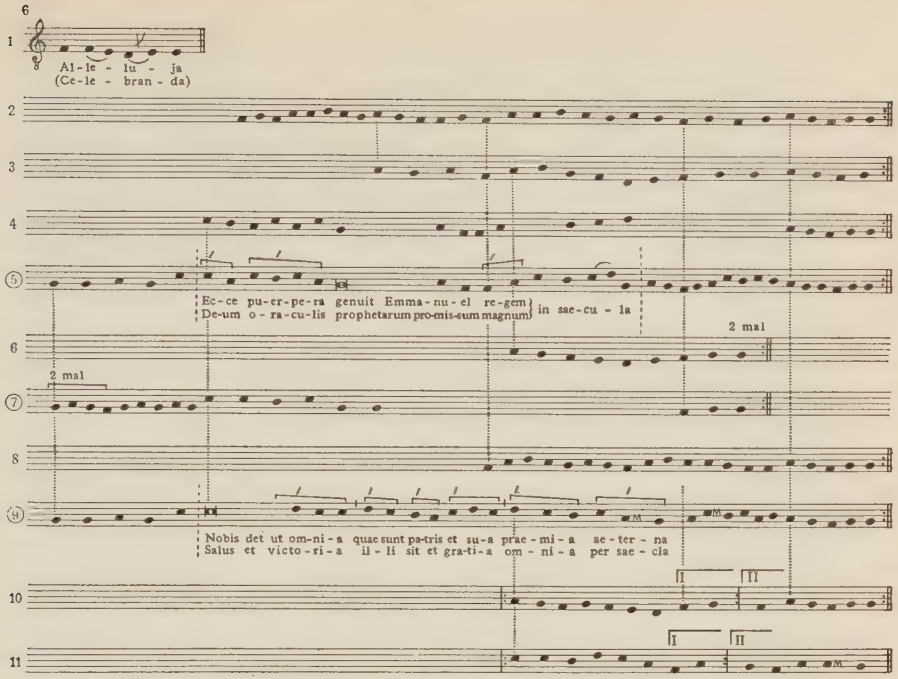
Prosen: 1. *Celebranda satis* (A. H. 7, 24–53, 21a)
2. *Adest una atque* (A. H. 7, 15–53, 21)
3. Pangat vox humana (A. H. 7, 27–53, 21b)
4. Salve exultans (A. H. 7, 29–53, 21c)
5. Epithalamia (A. H. 7, 20–53, 21d)
6. Benignissima (A. H. 40, 2)
alle für Weihnachten

Melodie: Bannister-Hughes 2.

Um zu zeigen, wie organisch die Kernstücke, ein reizvolles Weihnachtsliedchen[1], mit den sie umgebenden Teilen verbunden sind, sei auch hier das ganze Schema mitgeteilt (s. Beisp. 6).

---

[1] Hughes-Bannister (a. a. O., S. 23) sind auf der richtigen Spur, wenn sie zu den beiden Verspaaren bemerken: „it is difficult to avoid suspecting that this and the former pair, may be fragment of popular religious songs enshrined in the Sequela".



Die Ähnlichkeit der zweiten Kernpartie* mit der ebenfalls zweiten des vorhergehenden Stückes springt in die Augen, nur daß sie diesmal dreiteilig ist. Auch die Klauselordnung ist diesmal bei beiden Kernstücken dieselbe; ihre Weiterführungen bis zum Sequenz-Versende sind sogar fast wörtlich gleich. Neu ist in Beispiel 3 das der mittelalterlichen kirchlichen Psalmodie entnommene Initium, das jedesmal auf den hochliegenden Tenor *c* (den der Ausruf *Ecce!* nahelegt) hinführt. Was die Gesamtanlage betrifft: die Untereinanderstellung der einzelnen Verspaare zeigt die Zusammenhänge, z. B. zwischen 2 und 3, oder die präludierende Funktion von 4 zu 5, oder die Abhängigkeit der beiden letzten Versikel von der Schlußwendung der letzten Kernpartie (9), von anderen Beziehungen und Feinheiten des Baues nicht zu reden.

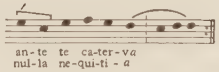
4. *Via lux veritas*

sequentiae: zum *All. Cum autem esset Stephanus*, z. B. Paris BN lat. 903 (11v), ed. Pal. Mus. XIII, 22, mit einem Jubilus, der drei Doppelversikel und einen Abgesang enthält.

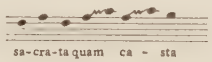
Prosen: 1. *Celsa polorum* (A. H. 7, 199). Einige Handschriften mit älterer Überlieferung bewahren bei dieser Textierung noch, wie man vielleicht sagen darf, archaische Relikte[1], die in Handschriften mit geglätteter Überlieferung, bes. auch in den folgenden Textierungen teilweise oder vollständig verschwunden sind.

* Letzte Note (über der Silbe *na*): *f* statt *g*.

[1] Z. B. der Schluß von 4ab:



und die Mitte von 7ab:



2. *Regis celsa* (A. H. 7, 198)
3. *Plebs redempta* (A. H. 7, 149)
4. *Nobis annua* (A. H. 7, 202)
5. *Laude celebret* (A. H. 40, 205).

Bei drei weiteren Textierungen sind die Kernverse durch neue ersetzt[1], die aber, wie schon die A. Hymn. 49, 529 bemerken, herausgelöst keinen zusammenhängenden Sinn mehr ergeben, wenigstens (so muß beigefügt werden) in den meisten Fällen. Die Dichter haben also den ursprüngl. Sinn der Kernpartien als in sich zusammengehörige, von der Umgebung unabhängige Gebilde nicht mehr verstanden. Textlich sind diese Stellen, die die ehemaligen Kernpartien ersetzen, dem sie umgebenden Sequenzentext eingeebnet, wenn auch die Melodie und die Schreibweise (Beginn der Kernteile mit Majuskel) noch eine Erinnerung bewahren. Über einige Stellen, die eine spezielle Ausführung nahelegen, s. bei Melodie 9.

Melodie: Bannister-Hughes 54.

Die Überlieferung der Melodie ist nicht so einheitlich, wie man es sonst gewöhnt ist und bietet manche Schwierigkeiten. Die Divergenzen erstrecken sich auch auf die Kernpartien, deren Melodik wieder recht archaisch anmutet. Die vorliegende Fassung ist Paris BN lat. 909 (125–125v) entnommen, wo in Vers 9 zwei sonst in verschiedenen Quellen überlieferte Fassungen in Vers und Gegenvers miteinander vereint sind.

5. *Rex in aeternum*

sequentiae: zugehöriges Alleluia bis jetzt noch nicht gefunden. Entweder war es beim Einsetzen der schriftlichen Überlieferung schon außer Gebrauch oder es hat überhaupt nie existiert, es wäre also ein Alleluia als Initium zur Sequenz hinzukomponiert worden, um diese liturgiefähig zu machen.

Prosen: 1. *Fulgens praeclara* (A. H. 7, 44 u. 53, 35)
2. *Rutilat per orbem* (A. H. 7, 56)
3. *Magne et pie* (A. H. 7, 89) für Pfingsten.

Zu den Handschriften mit älterer Überlieferung in Vers 4ab gehören Paris BN lat. 903 u. lat. 1137, während lat. 1084 u. lat. 1118 ein Übergangstadium repräsentieren: s. Abb. 2 aus lat. 1118, linke Seite, Z. 5, wo die urtümliche Lesart von 4a radiert und die geglättete überschrieben ist; bei 4b ist die alte Fassung stehen geblieben (Z. 6), ebenso in 7ab (rechte Seite, Z. 2 u. 4).

[1] 6. *Praecentorum succentorumque* (A. H. 7, 194) auf den hl. Stephanus mit den Kernversen *Suscitat* (dieselben stehen in Paris BN n. a. lat. 1871, 77v–78 auch über *Via lux veritas*); in A. H. 7, 194 sind es in 4ab die Z. 3–5, in 8ab die Z. 2–6

7. *Laus angelica* (A. H. 42, 170) zu Ehren des hl. Antonin mit den Kernpartien *Audiat pietas* (in den A. Hymn. mit eigener Schrift herausgehoben)

8. *Psalle jam turba* (A. H. 42, 313) mit Kernversen *Audi jam petimus*

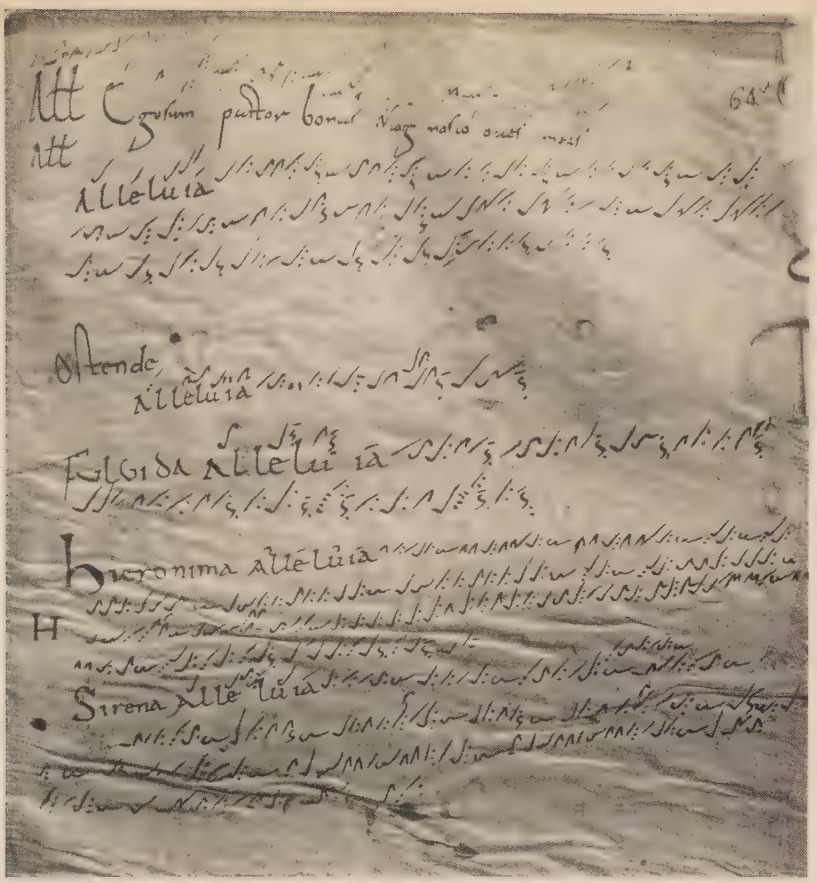


Abb. 1:
Die ältesten Niederschriften fünf untextierter, mit Alleluia beginnender Sequenzen aus dem 9. Jahrhundert (Autun, Bibliothèque Municipale 28 S, Blatt 64): die erste ohne Bezeichnung, dann *Ostende, Fulgida, Hieronima* und *Sirena* (dazu s. S. 7).

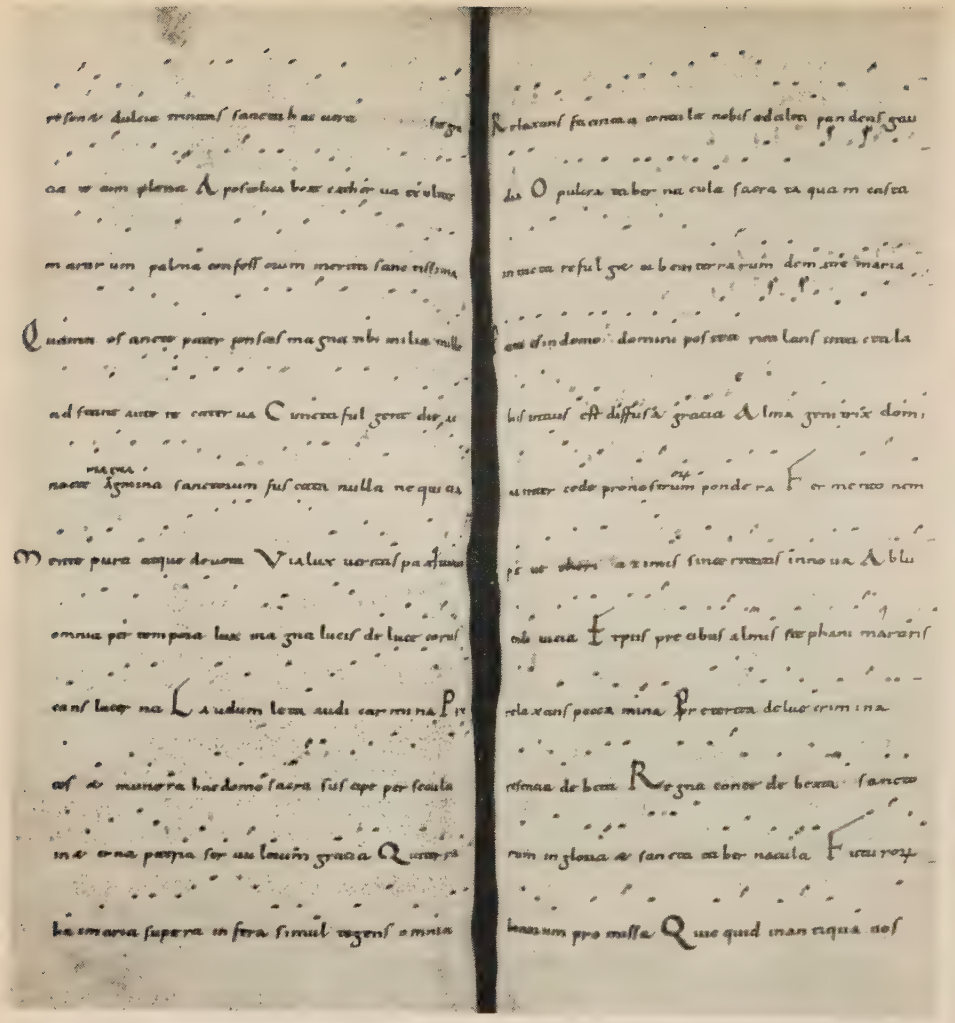


Abb. 2:
Aus der Textierung *Celsa polorum* mit den Kernversen *Via lux veritas* (linke Seite, Z. 7, rechte Seite, Z. 8) und den archaischen Lesarten (links Z. 5 u. 7, rechts Z. 2 u. 4), wobei die erste auf *caterva* radiert und die geglättete überschrieben ist (s. dazu S. 15/16 Anm. 1); aus Paris BN lat. 1118, Bl. 157v u. 158 (Ende des 10. / Anfang des 11. Jhs.).

Von der Beliebtheit des Schemas zeugen eine Reihe von Neutextierungen der Kernverse zu folgenden Prosen:

4. *Gaude caterva* (A. H. 7, 147 u. 53, 164) für Johannes Baptista mit Kernversen *Nam Zachariam* (A. H. 49, 524)
5. *Celsa personet* (A. H. 7, 189) auf den hl. Pontius mit Kernversen *Carmina laudum* (A. H. 49, 528)
6. *Organa plebs pia* (A. H. 44, 81) auf den hl. Benedikt mit Kernversen *Tu Benedicte* (A. H. 49, 522)
7. *Psallat jucunda* (A. H. 7, 165) auf den hl. Martial mit Kernversen *Jesu redemptor* (A. H. 49, 525)
8. *Laude praecelsa* (A. H. 39, 260) auf den hl. Martin mit Kernversen *Sidus aureum* (A. H. 49, 527)

u. a.[1]

Melodie: Bannister-Hughes 23
Jammers, *Der mittelalterliche Choral,* S. 94 (mit rhythmischer Interpretation).

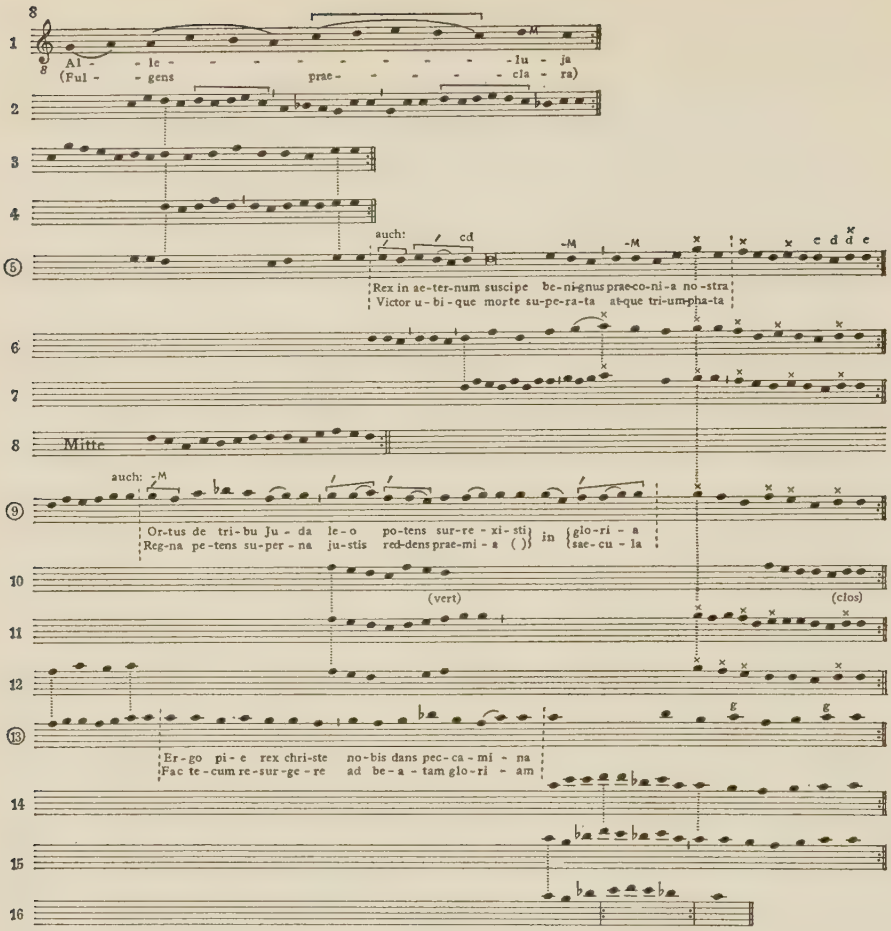
Mit dem Schema *Fulgens praeclara* kommen wir zu den Teiltextierungen mit drei Doppelversen (Beisp. 5 bis 7). Schon das erste dieser Beispiele weist wiederum eine besonders überlegene Gestaltung des Ganzen auf. Es hat sich besonderer Wertschätzung erfreut. Das geht schon aus der großen Zahl der Textierungen hervor. Noch nach 1050 waren die Sänger von dem Stück so begeistert, daß es der Schreiber von Paris BN lat. 1135 (für die damalige Zeit eine Ausnahme) eine *prosarum pulcherrima* nannte (Bl. 3; mit *Gaude caterva* textiert kommt es außerdem noch zweimal vor: 9v u. 176). Das Schema weist übrigens eine gewisse Übereinstimmung mit *Observanda* (Beisp. 1) auf (man vergleiche die Verspaare von 5 u. 9, letzteres im Quartenabstand). Es empfiehlt sich aus mehreren Gründen eine Mitteilung des ganzen Melodie-Schemas, wobei durch die Weglassung des Sequenzentextes wiederum (wie in Beisp. 1) die „absolut"-musikalische Qualität dieser Partien deutlicher in Erscheinung treten kann (s. Beisp. 8).

Der formelhafte Charakter der Kernpartien ist auch hier vorhanden, ebenso die Beimischung von Mehrtönern; auch die Klauseln sind nicht sequenz-mäßig: entweder abwärts (in 5) oder „archaisch"-aufwärts (in 9 u. 13). Übrigens fällt die Abwärts-Klausel in 8 aus dem sonst üblichen Stil. Es mag dabei nicht unerwähnt bleiben, daß damit gerade die Mitte markiert zu sein scheint; es wären so Anfang, Mitte und Ende gekennzeichnet, das sind: 1 – 8 – 16. Auch sonst ist die vorgegebene Folge repetierter Einzelmelodien (hier 16) mit souveräner Meisterschaft zu einem Ganzen gestaltet. Dabei ist hervorzuheben, daß die Übergänge glatt, ohne Härte und Ruck, nie stoßweise erfolgen. Einige Hinweise zum Aufbau: der schön disponierte Abbau vom hohen *g* am Ende der ersten Kernpartie (in 5) über *f* und *e* zum Schlußton *d* (im Notenbeispiel mit × bezeichnet; so auch in 6, 7, 9, 11 u. 12); die Vorbereitung ab 6 auf die zweite Kernpartie (in 9) durch Höherführung bis *a* und durch die unüberhörbaren Anklänge an das Umspielen des *g* in der Kernpartie von 9; in der Gruppe der Verse 6 bis 9 wirkt 8 gleichsam als retardierendes, spannungserhöhendes Moment; gleich nach 9 beginnt der nächste Anstieg über *f* (in 10), *g* (11) zu *a* (12), das in 13 Tenor und Finalis wird, während bei den drei vorhergehenden Verspaaren jedesmal die Bindung an das bisherige *d*, zu dem die Melodie immer am Ende hinunterführte, geblieben war; das in 13 fest erreichte *a* wird vom umspielten Zentralton im Folgenden zur Basis der ziemlich gleichen Wendungen, in denen das um eine Quarte höhere *dd* als äußerste Grenze erreicht wird; die „Steigerung" wird bis zum

---

[1] 9. *Fulget dies* (A. H. 7, 159) auf Maria Magdalena mit Kernversen *Mox defluens.* Doch sind diese Verse nicht mehr selbständig, sondern in einem Zug mit dem Sequenzentext gedichtet. Die Verse 6 u. 7 lehnen sich übrigens wörtlich an das Vorbild *Fulgens praeclara* an. Ähnlich liegt der Fall bei

10. *Laude praeclara* (A. H. 7, 127) auf den hl. Augustin.



letzten Moment durchgehalten: während in 14 und 15 dieser höchste Ton nur je einmal aufgipfelt, wird er in 16 durch zweimalige Wiederholung bekräftigt. Ein königlicher Schwung durchzieht das Ganze dieses wahrhaftigen Auferstehungsliedes. Die Begriffe *surgere* und *resurgere* kommen, was auffallend ist, nur in den Kernpartien vor (9 u. 13). Wollte der Textator des Schemas diese Worte als Höhepunkte, die das Festgeheimnis aussprechen, durch einen anderweitigen Gebrauch nicht entwerten? Trotz solcher möglichen Textrücksichten fällt hier, mehr noch als in *Observanda,* der absolut-musikalische Charakter der untextierten Parteien auf. Ja, die Mehrzahl der Versmelodien weist einen geradezu instrumentalen Ductus auf (ich verweise bloß auf die Einleitung zum Kernstück in 5, auf das ganze 6, 10 und die folgenden). Nicht selten spürt man einen immanenten taktischen Rhythmus (10 u. ö.)

6. *Te Christe rex*

sequentiae: zum *All. Venite ad me omnes,* z. B. Paris BN lat. 903, 109v, ed. Pal. Mus. XIII, 218.

Prosa: *Apostolorum gloriosa* (A. H. 7, 169) zu Ehren des seit 1030/31 kräftig propagierten „apostolus Galliae", wie der hl. Martialis auch in der Hs.

Paris BN lat. 909 (199v–201v, die Sequela ebenda 118) heißt, die die Prosa als einzige überliefert.

Melodie: noch unveröffentlicht.

Daß die Prosa und mit ihr die teiltextierte Sequela sich nicht weiter verbreitet hat, nimmt bei der schwächlichen Melodik niemanden wunder. Der Hang zur musikalischen Geschwätzigkeit kann schon in den mitgeteilten Kernpartien beobachtet werden (s. Beisp. 9): 5 besteht, was sonst bei durchgestalteten Stücken nicht vorkommt, aus der Wiederholung einer und derselben Formel, das zweitemal bloß mit einem Initium versehen. Nachher erhebt sich das Nachspiel unnötigerweise bis zum *g*, bevor es, wieder unvorbereitet, kadenziert. Die Gestaltung der beiden anderen Formeln, die ebenfalls auf *d* stehen, ist mit mehr Glück vorgenommen, wenn auch die Erfindungskraft nicht weit reicht: in der ersten Hälfte das Ausspielen der Tiefe, in der zweiten das der Höhe. Entstanden wird das Stück wohl erst nach 1030/31 sein, wobei man auf die alte, für ausgezeichnete Feste geübte Gewohnheit, um Kernverse herum zu komponieren und zu dichten, zurückgegriffen hat.

Wir kommen jetzt zum letzten Drittel der zu betrachtenden Melodien, deren jede einen Spezialfall darstellt.

7. *Gloria victoria*

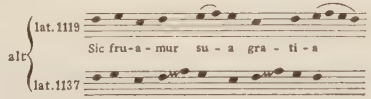
sequentiae: zum *All. Adorabo ad templum,* noch heute zur Kirchweih verwendet.

Prosen: 1. *Exultet eleganter* (A. H. 7, 225)

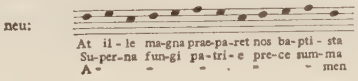
2. *Nostra promat herilia* (A. H. 7, 143 nach Paris BN lat. 778, 115v-117v; beizufügen ist noch: n. a. lat. 1871, 51v–52) zu Ehren von S. Johannes Baptista[1]. Hier sind sämtliche drei Kernpartien verdoppelt, also:

5.	Gloria	Per sacra
	victoria	praeconia

[1] Daß es sich um eine spätere Redaktion handelt, scheint aus zwei Tatsachen hervorzugehen: 1. sind die Korrespondenzen zwischen den Parallelversen ungleich häufiger (was in ähnlichen Fällen ein Zeichen jüngeren Alters ist), 2. ist in Vers 15 die syllabische Textierung strikt durchgeführt; man vergleiche:



(ebenso in 1120 u. 887, bei letzterem *gloria* statt *gratia*)



5bis.	Salus et in saecul*a*	Innovantur organ*a*
9.	Christo sit per omni*a*	Ad Johannis annu*a*
9bis.	Qui calcata infer*a*	Persolvendo omni*a*
11.	Resurgens in glori*a*	Qui prostrata lubr*ica*
11bis.	Rex erit per saecul*a*	Rutilat in glori*a*

Dafür fehlt 13ab.

3. *Nova gratia* (A. H. 7, 135) auf den gallischen Bischof Hilarius; auch hier fehlt 13ab; über sonstige Eigenheiten s. später.
4. *Terribilis rex alme* (Text s. u.) auf Kirchweih; über die eigenartige Fassung s. u.

Melodie: Husmann 81/82 (Sequela), 82/83 (Prosa *Exultet*).

Verschiedene Anhaltspunkte legen die Vermutung nahe, das Schema könne eines der ältesten, vielleicht das überhaupt älteste der Gruppe der Neun sein (s. Beisp. 10).

Alle drei Kernpartien sind rezitativische Formeln auf *d*, wobei die drei Formulierungen künstlerisch gegeneinander abgewogen sind: 5 und 9 sind gleich, nur wechselnd mit Halb- und Ganzschluß; 11 stellt mit seinem Tiefgang zu *a* das Gegengewicht her. Auch sonst tragen sie alle Kennzeichen, wie sie bei den bisherigen Kernversen festgestellt worden sind.

Geht man einen Schritt weiter und prüft, wie dies bisher in den meisten Fällen geschehen, die Stellung der Kernpartien im Gesamtgefüge des Schemas, so muß man als ein Novum zunächst feststellen, daß das Schema in fünf Fassungen überliefert ist:

1. Fassung: die vorliegende mit der Textierung *Exultet eleganter*
2. Fassung: dieselbe mit der Textierung *Nostra promat herilia* und der Verdoppelung der die Kernpartien enthaltenden Verse (s. o.)

Nicht direkt als neue Fassung muß die Textierung *Nova gratia* angesehen werden. Diesem wegen seiner Anspielungen auf organales Musizieren bemerkenswerten Text (s. darüber am Schluß der Abhandlung) fehlt, wie dem der vorhergehenden Fassung, der Doppelversikel 13ab. Eine Besonderheit jedoch ist, daß nach allen drei Kernteilen das letzte Stück (bis zum Versende) nicht textiert ist, sondern nur melismatisch anschließt. Beim letzten Kern (11) wird im Parallelvers sogar die Einleitung so gesungen. Die fraglichen Verse lauten demnach:

5a. Ad huius viri suffragia	*Gloria victoria*	melismatisch
b. Laxis fibris et arteria	*Innovantur organa*	„
9a. Clerus ac diversus idiota:	*Ad Hilarii annua*	„
b. Clerus atque omnis indigena:	*Persolvendo munia*	„
11a. Paradisi agmina	*Qui prostrata lubrica*	„
b. melismatisch	*Melle fluit in gloria*	„

So muß der Text heißen, den Dreves in den Analecta Hymnica total verdorben und dazu noch willkürlich geändert hat. Im Übrigen bleibt auch so noch genug „verderbt und unverständlich".

3. Fassung: Sie findet sich nur in drei Handschriften aus Benevent, wohin sie durch die Normannen gelangt sein könnte.
Hier fehlen 6, 12 und 13, welch letzteres durch eine Wiederholung von 7 ersetzt ist. Zum zweiten sind 7, 8 und das zweite 7 unverdoppelt. Das Merkwürdigste aber ist folgendes: in der Niederschrift des Stückes sind *sequentiae* und textierte Prosa ineinander verwoben. Nun kommt eine solche Vermischung in westlichen Handschriften bisweilen auch sonst vor, und zwar so, daß hinter jedem Vers die melismatische Notierung gleich anschließt. Bei den Versen mit Kernen wird entweder der ganze Vers zuerst auf die eine, dann auf die andre Art notiert, oder, seltener, zuerst das Stück bis zum Kern, dann der Kern mit dem Rest, oder, noch seltener, es werden der Anfang, der Kern und der Schluß getrennt behandelt. In Benevent jedoch ist es anders. Es wird jedesmal bis zum Kern, diesen mit eingeschlossen, durchnotiert, zuerst melismatisch, dann syllabisch textiert, so daß jedesmal der Kern den Abschluß bildet. Dann geht es gleich hinter dem Kern wieder weiter bis zum nächsten Kern und so fort. Jedes neu anhebende Stück wird bei der Textierung, ganz korrekt, *prosa* genannt, die Kerne selber heißen *versus*, das Ganze *seq̄*. Diese Durchnotierung ist aber auch eine neuartige Durchtextierung, insofern als die originalen Versgrenzen überflutet werden, wie in der folgenden Wiedergabe ersichtlich. Ferner werden bei der Melodie in Vers 9 Umstellungen vorgenommen (die griechischen Buchstaben im Text beziehen sich auf die entsprechenden Stellen im Melodiebeispiel 10). Die drei Quellen sind: Benevent Archivio Capitolare VI. 38 (85–86), 11.Jh., VI. 39 (81v–82v), ausgehendes 11.Jh., und VI. 40 (63v–64v), 11.Jh.

1a. Alleluia – *MELISMA*

2a. Genite ab ore
aeterni patris, summe
3a. Postulamus, redemptor, ut exaudias
(-isti in VI. 40) in loco orationis preces
4a. Quo sanctorum reliquie
ornarunt altare tuum,
5a. Hic tuam poscens potentiam
-Gloria victoria-MELISMA
Honor, decus, virtus potens,

b. Terribilis rex alme, dominator
cunctorum,
b. laudes, quas tibi resonat
humilis plebs in aula,
b. Te semper exoramus,
ut sanctificari jubeas tua nos dextera.
b. Ut omnis, qui ingreditur,
purificatus exeat.
a. imperium, beatitudo,
-Salus et in saecula-MELISMA
b. Quia descendit dominus

6. fehlt
7. per viscera virginis
induens mortalia,
sicut olim praevidentes (-tem, bzw. -dem: VI. 40 und 38) praedixerat.
8. Magi offerunt ei munera,
quo sidus novum
duxit praevium (-am: VI. 40).

9a. α: Cui odas agentes confidi-
γ: -mus ut praepotens
-Christus sit per omnia-MELISMA
β: Aetheria, terre-

b. α: stria, infima, dominator
γ: super omnia
-Qui calcavit infera- MELISMA
β: Justus inde ab-
γ: strahens in sublimi-

10a. -a cum rex fortissimus
mortis confractis viribus
dissolvit a pena miseros

b. dans confitenti latroni
veniam, nobis praestans
(-as: VI. 40)
indulgentiam scelerum,

11a. caelo excelsior
-Resurgens in gloria-MELISMA
Non moriturus (-um: VI. 38 und VI. 40)

b. sed dominaturus (-um: VI. 38 und VI. 40).
-Rex erit per secula-MELISMA –
Ubi nos vitae

12 und 13 fehlen, letzteres ist ersetzt durch

7. Non cruciant tristiti-
-a, sed semper exoran-
tes deum, qui solus manet
invisibi-
14. -lis. Nos ergo laudes proclamemus in templo hoc domi-
15. -no deo per omnia secla.

Ob diese Praxis eine Verwilderung ist oder ob es sich um Reste einer älteren Gewohnheit handelt, eines Stadiums noch nicht regulär durchgestalteten Sequenzen-Schaffens, wage ich nicht zu entscheiden.

4. Fassung: Sie ist eine kürzere, deshalb *Adorabo minor* genannt, auch *Eia turma*[1]. Sie war wesentlich beliebter als die längere. Während das Schema *Exultet* (= 1. Fassung) nur je eine Textierung erfuhr und auf den Westen beschränkt blieb, wurden auf das kürzere Schema eine Menge von Texten geschaffen (an die drei Dutzend), vorab die beiden mit *Eia* beginnenden, die beide nach v. d. Steinen[2] im 10. Jh. in St. Gallen entstanden sind (der erste nicht ganz sicher in St. Gallen), nämlich

Eia recolamus laudibus (A. H. 53, 16) für Weihnachten, und

Eia fratres cari (A. H. 53, 204) für den zweiten St. Galler Patron Othmar, das (nach v. d. Steinen 129) etwas später („etwa vor 970") verfaßt wurde.

Mit der berühmten Weihnachts-Sequenz erfuhr das kürzere Schema internationale Verbreitung. Die Melodie ist öfter mitgeteilt[3].

---

[1] Möglicherweise von dem (übrigens auch sonst beliebten) Vokativ *turma* im 1. Vers der westfränkischen Textierung *Claris vocibus* auf Mariä Lichtmeß (A. H. 53, 101), was jedenfalls näher liegt, als die weiter hergeholte Erklärung bei Spanke (*Aus der Vorgeschichte u. Frühgeschichte der Sequenz,* Zs. f. dt. Altertum u. dt. Lit. 71, 1934, S. 39).

[2] *Notker der Dichter u. seine geistige Welt,* Editionsband, Bern 1948, S. 94 u. 129.

[3] Schubiger 36; Drinkwelder, *Ein deutsches Sequenziar aus dem Ende des 12. Jhs.,* Graz u. Wien 1913, S. 4; C. A. Moberg, *Über die schwedischen Sequenzen,* Uppsala 1927, II, S. 43; Bannister-Hughes 4; Reichert, *Strukturprobleme der älteren Sequenz,* Dt. Vjschr. f. Litwiss. u. Geistesgesch. XXIII, 1954, S. 227ff., Beil. Nr. 2; Husmann 87.

Die Hauptunterschiede (sie sind im Beisp. 10 rechts vermerkt) sind (ohne auf Einzelheiten einzugehen):

a) in 5 fehlt die Kernpartie
b) 9, das die zweite Kernpartie enthält, fehlt ganz
c) ebenso fehlen 11 (mit der dritten Kernpartie) und 12
d) 13 fehlt bei manchen Textierungen, vor allem den deutschen.

5. Fassung: eine (anscheinend) italienische Sonderfassung der vorhergehenden[1]. Aber nicht nur die Prosen, sondern auch die Ruf-artigen Kerne sind textlich wechselnd überliefert. Blume teilt allein drei mit (A. H. 49, 517, 520 u. 523).

Untersucht man nun von der Hauptfassung (1) die einzelnen Doppelversikel in ihrem musikalisch-logischen Zusammenhang innerhalb des Ganzen, so fällt auf:

2: ist ein etwas erweitertes 1,
1–4 endigen, wie das auch sonst gern üblich, auf *G;* der Übergang zum Finalton *d* ab 5 vollzieht sich organisch,
3: hier wird das *d* das erstemal erreicht,
4: *d* wird verfestigt,
5: von der gut vorbereiteten neuen Basis *d* wird in der Kernpartie das hohe *f*, der bisher höchste Ton, erreicht und damit die Stelle gut herausgehoben (dadurch daß es zweimal auftaucht, im Kernvers und nach ihm, haben es beide Schema-Fassungen, *Exultet* wie *Adorabo minor*)[2],
6: entspricht dem vorhergehenden,
7: erreicht das erstemal das hohe *g* (und das dreimal). Mit diesem Vers ist die Mitte erreicht,
8: präludiert das Folgende,
9: entspricht dem vorhergehenden. Neu und überraschend ist die zweite Hälfte von *G* ab ($\beta+\gamma$). Man fragt sich, warum dieser Neuansatz mit dem Initialcharakter (β) ausgerechnet nach dem Kern? Hier scheint Benevent logischer zu sein mit seiner Folge: $\alpha\gamma$, Kern, $\beta\alpha\gamma$, Kern, $\beta\gamma$. Das Minor-Schema umgeht die Schwierigkeit, da es 9 nicht kennt.
10: bewegt sich im selben Tonraum wie 7,
11 und 12, die im Minor fehlen, sagen beide dasselbe. Wenn man noch bedenkt, daß 8 und 9 ebenso gehen (wenigstens sind die Anfänge gleich), dann kann man auch verstehen, daß die Minor-Fassung eine Verbesserung bedeutet.
13 und 14 bewegen sich wieder, wie 7 und 10, im oberen Tonraum *d–gg*. Da beide einander schon durch den übereinstimmenden Ambitus sehr ähnlich sind, kann man verstehen, daß in einigen Textierungen (vor allem in den St. Galler mit *eia* beginnenden) Vers 13 weggelassen wurde.

Schon daß die Sequenz in mehreren Fassungen auftritt, vor allem in solchen mit und ohne Kernpartien, aber auch mit anderweitigen Unterschieden, läßt das Schema als einen Ausnahmefall erscheinen. Wenn überhaupt, dann könnte ich mir hier vorstellen (was mir bei den bisherigen Normalfällen äußerste Schwierigkeiten bereiten würde, ich darf sagen, fast nicht möglich ist), daß nämlich die Kernpartien nicht der Kern sind, um den herumgedichtet und herumkomponiert worden ist[3]. Andererseits spricht wieder manches, und nicht Ungewichtiges, dagegen. Der Fall ist so kompliziert und gibt so vielen Vermutungen Raum, daß es einer gründlichen und

---

[1] Sie findet sich z. B. in der ältesten Nonantolaner Quelle (Rom BN 1343) auf *Ad templi huius limina* (32–32v) unmittelbar nach der vorher genannten 4. Fassung auf *Eia recolamus* (31v–32).

[2] Auf eventuell damit zusammenhängende Fragen kann hier nicht eingegangen werden.

[3] Hier würde ich mit Husmann übereinstimmen, der das ganze Problem der Teiltextierungen an diesem Schema exemplifiziert.

zeitraubenden Untersuchung, auch mit Heranziehung des gesamten, besonders auch des italienischen Quellenmaterials bedarf, wenn man weiterkommen will.

8. *Adest dies sacra*

sequentiae: das dazugehörige Alleluia ist noch nicht ermittelt.

Prosen: 1. *Pretiosa candidata* (A. H. 7, 197) singulär in Paris BN lat. 887 (102 bis 102v);
wohl danach gearbeitet, aber verbreiteter (wenigstens was die untextierten Sequelen betrifft):
2. *Caelica caterva* (A. H. 42, 323) singulär in Paris BN n. a. lat. 1871 (105v–106),
3. *Alleluia Summatim* (A. H. 7, 154) zum Fest des hl. Julian, singulär in Paris BN lat. 1138 (34–35v)[1].

Melodie: noch unveröffentlicht.

Auch hier liegen mehrere Fassungen eines Schemas vor und zwar drei. Der Klarheit wegen seien die Textanfänge nebeneinander gestellt:

---

[1] Die Sequenz ist ohne Neumen überliefert. Da die Textfassung der *An. Hymn.* das Schema total entstellt, ist eine Richtigstellung nötig:

1.	Alleluia. Summatim una cunctipotentem ia.	
2.	(wie An. Hymn.)	
3a.	(Anfang fehlt; Versehen des Schreibers beim Seitenwechsel)	b. Magna sanctorum
	Schluß:	tu qui es gloria
	vindica clamat sub ara	amore tuo peracta
4a.	Juste qua rutilat	b. Martyr Julianus
	praemaxima	cui una
	decoratus	per hunc cosmi
	(fehlen noch drei Silben)	climata
5a.	*Adest dies sacra*	b. *Juliani martyris*
	et valde praeclara	*sancta atque veneranda*
	Jucunda qua turma	Caterva adunata
	reboat musica	boat in hac aula
	Atque eius merita	Assidue precata
	supplicat devota	ut ferat ad alta
7a.	Amoena	b. Qui spreta
	paradisiaca	omnia lubrica
	praebeat	affata
	quo clara	maxima
	praepollet martyrum agmina	tormenta passus die in qua
8a.	*Exultantes jubilemus*	b. *Poli tenens sceptra*
	organa digna	*gloria aptus aeterna*
	Triumphando lyra	Praemia beata
	alternatim clara	complectens perpetim
	donando pneumata	jucundat in ea
9a.	Jam triumphat	b. Alalagma
	phalanga coelica	praedulcem consonat
	socium	decantat
	complectens in aethra	voce clariflua
10a.	Jamjam Christe tibi	b. Nostra peccamina
	gloria	abluant
	laus et in saecla	hujus precata
11.	Ut mereamur tua gratia perpetua regna.	

1.	Pretiosa	Caelica	Alleluia Summatim
2a.	Hinc Stephanus	Stephani	Ovatim
b.	Ecce	Celebremus	Ac certamina
3a.	O quam	Quae indegerunt	(Lücke)
b.	O quam	Ad dextram	Magne
4a.	Facie	Poplite	Juste
b.	Assumptio	Natalitia	Martyr
5a.	*Adest*/Rutilat	*Adest*/Decoram	a. *Adest*/Jucunda
b.	*Stephani*/Qua[1]	*Stephani*/Sinc.	/Atque[2]
6a.	/Dies	Regi regum...	b. *Juliani*/Caterva
b.	/Quae in	Ut in ipso...	/Assidue
7a.	Nostrasque	Excelso	Amoena
	Caelica	Ubi	Qui spreta
8a.	*Exult.*/Res.	*Qua cor.*/Lev.	*Exult.*/Triumph.
	Poli/Nunc[3]	*Noli*/Laureatus	*Poli*/Praemia
9a.	/Corona		...Jam triumphat
b.	/Quae Jud.		...Alalagma
10a.	Domine	Jamjam	Jamjam
	Intendens	Domino	Nostra
11.	Erectis	Cuncto	Ut mereamur

In textlicher Hinsicht ist zu bemerken: Die Vers-Enden assonieren in *Pretiosa* nur in 2, 6, 8 und 10. Es scheint ein älteres, noch nicht so durchgearbeitetes Stadium der Textierungstechnik vorzuliegen. In *Caelica* ist die Assonanz der Vers-Schlüsse strikt durchgeführt (mit einer Ausnahme auch in *Summatim*): der Text repräsentiert also das klassische Stadium. Damit läuft parallel die stärkere Verbreitung des *Caelica*[4].

Auch melodisch gibt es verschiedene Divergenzen. Sie sind aus dem Notenbeispiel 11 zu ersehen: *Pretiosa* wiederholt nach jedem Doppelvers mit den Kernstücken den letzten Teil (den nach den Kernversen). *Caelica* tut dies nur das erstemal, ergänzt aber diesen quasi-Halbvers durch einen offensichtlich vorgesetzten Teil (*Regi nato, Ut ipso*). *Summatim* schließt die Wiederholung in 5 nach jedem Einzelvers sofort an, ohne damit ein neues Paar (= 6) zu bilden, in 8/9 folgt es dem Vorbild von *Pretiosa*.

Die Kernverse selber tragen wiederum ein eigenartiges, altertümliches Gepräge, vor allem wegen der wechselnden Rezitanten *G* und *c* sowie wegen des nach oben strebenden Endes. Die Formel ist übrigens beide Male die gleiche; das zweite Mal ist sie nur eine Quinte nach oben transponiert. Da alle Verse, die den Kernpartien folgen (im Notenbeispiel rechts mit Klammer zusammen gehalten), nur melodisches Material der Kernpartien verwenden, muß die ganze zweite Hälfte der Sequenz (ab 8, bzw. schon ab 7, das als Vorbereitung zu 8 schon hochgelegt ist) diese Transposition um eine Quinte nach oben mitmachen.

Man hat den Eindruck, daß hier zwei Fassungen eines Frühstadiums vorliegen: *Pretiosa* erscheint mit seiner Quinttransposition und der ständigen Wiederholung der Endpartie mit ihren Dreierfiguren (ab 5 bei *Rutilat*) als die primitivere Fassung dieses Frühstadiums. *Caelica* könnte das Produkt einer Geschmackswandlung sein, die zunächst die jetzt stereotyp erscheinende Wiederholung in 6[5] durch Erweiterung zu einem vollen Vers abmilderte, sie in 9 aber getilgt hat. Man könnte sich weiterhin

---

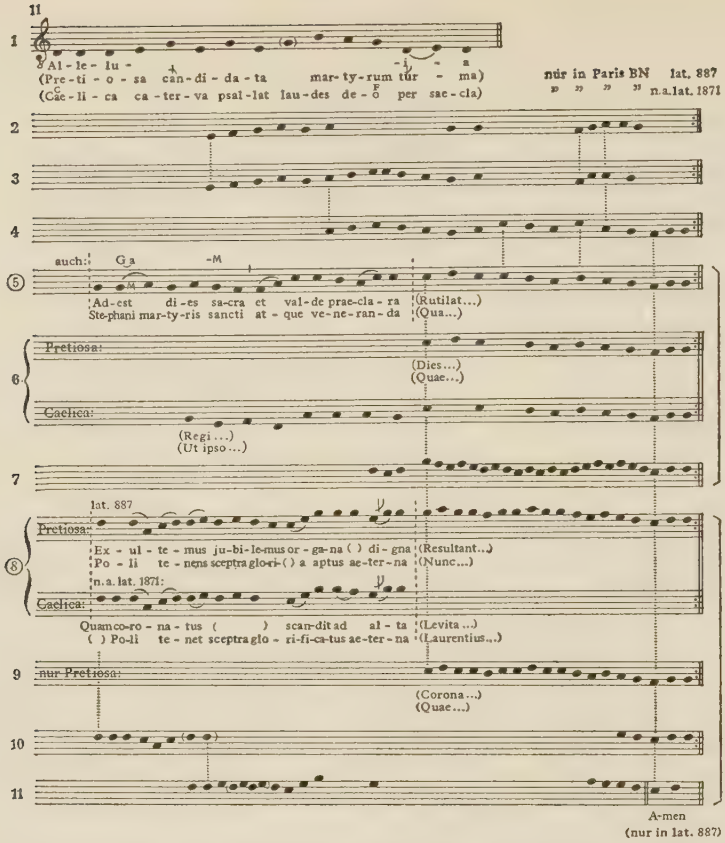
[1] Zweite Hälfte von 5 u. 6 haben dieselbe Melodie.

[2] Offensichtlich auf Melodie von 6.

[3] Auch die zweite Hälfte von 8 u. von 9 hat dieselbe Melodie.

[4] Mit Ausnahme von Paris BN lat. 887 haben die sonst überlieferten Sequelen des Schemas alle die Textierung mit *Caelica* als Grundlage (s. die Liste bei Husmann S. 78, wozu noch bei *Caelica* Paris BN lat. 1121, 70v zu ergänzen ist).

[5] – die in *Summatim* wegen der unmittelbaren Aufeinanderfolge noch unerträglicher gewesen sein muß, wenn die Annahme auf S. 25, Anm. 2 zutrifft.



vorstellen, daß die nächsten Schritte zu einem angenommenen späteren, aber nicht mehr verwirklichten Idealtyp wären: die Beseitigung der Quint-Transposition in 8, vielleicht auch die sonst übliche gänzliche Einkleidung der Kernverse durch ein jetzt noch fehlendes Initium (Beginn von 5 u. 8), sowie die Vermeidung der Abwärtsklauseln in 2 und 3. *Caelica* wäre also, wenn diese Kombination zutrifft, ein Zwischenstadium von der primitiven Frühform in *Pretiosa* (und noch mehr in *Summatim*) zu einer klassisch durchgebildeten und ausgewogenen Formung, die allen Anforderungen der Zeit an Verstand und Phantasie entsprochen hätte. So gesehen ist das Schema für den Historiker ein kostbares Dokument.

9. *Jam nunc intonant*

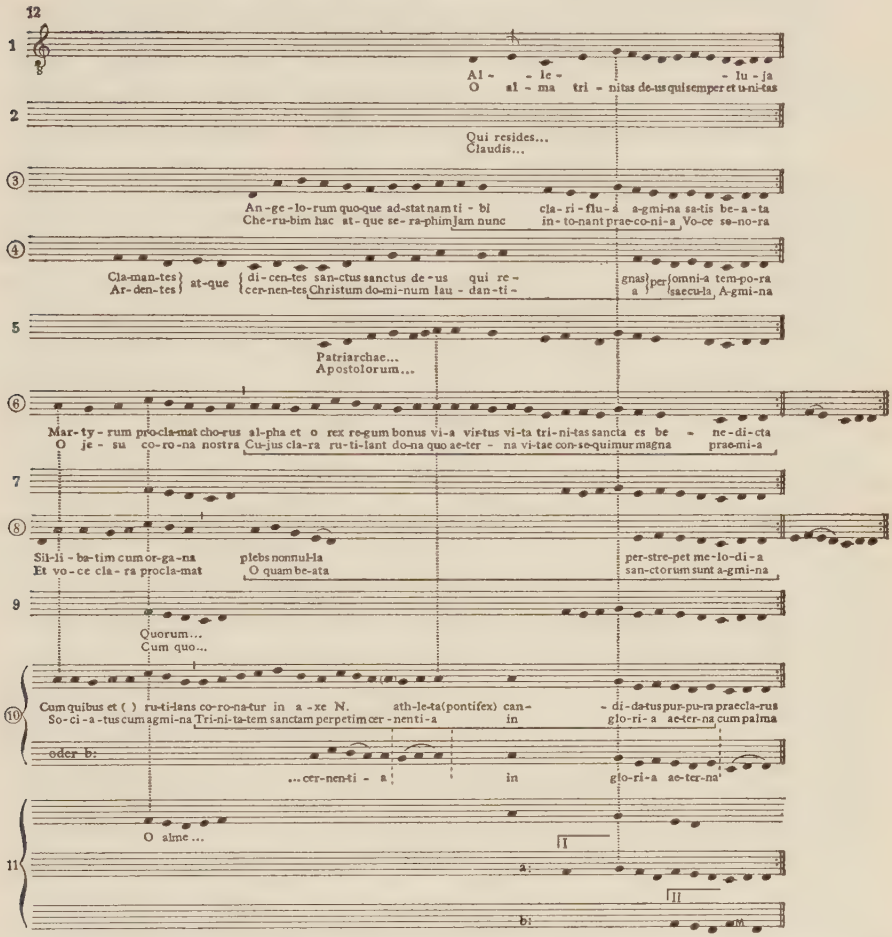
sequentiae: das dazugehörige Alleluia ist noch nicht eruiert.

Prosen: 1. *O alma trinitas* (A. H. 7, 219)
2. *Almae caelorum turmae* (A. H. 37, 95) aus Winchester, dort *Pretiosa* genannt, zu Allerheiligen,

ferner die erst im 12. Jh. nachweisbaren:

3. *Gaudet clemens* (A. H. 40, 131) für Allerheiligen, ebenfalls aus Winchester (und demnach *Pretiosa* genannt)
4. *Resultet tellus* (A. H. 53, 113) für Allerheiligen
5. *Laus honor sit* (A. H. 37, 333) zum Fest der Heiligen-Reliquien
6. *Ecclesia devota* (A. H. 34, 256) zur Decollatio S. Johannis Baptistae.

Melodie: Bannister-Hughes 46. Das Stück ist schon überlieferungsmäßig ein Sonderfall. Es scheint das einzige zu sein, das sich als einzelne Sequela weiter verbreitet hat als die übrigen. Ich nenne als Beispiele: London Brit. Mus. Harl. 2637, aus dem Bereich der Metzer Schrift, 9./10. Jh. (Bl. 53); Chartres 4 (15), franz., 11. Jh. (Bl. 1); London Brit. Mus. Add. 18032, Zisterzienser-Missale aus Stavelot, 13. Jh. (243v).



Schon aus dem Notenbild (Beisp. 12) ist sofort ersichtlich, worin die Eigenheit dieses dritten Spezialfalles besteht und was ihn von allem Bisherigen prinzipiell unterscheidet:

1. die Teiltextierungen finden sich nur in den parallelen, den b-Versen;
2. sie treten dafür häufiger auf, als sonst üblich: sie sind nicht auf die zwei oder drei sonst feststehenden Verse beschränkt, sondern finden sich in mehr als der Hälfte aller Verse, nämlich in 3, 4, 6, 8 und 10;
3. die Melodien der Kernpartien sind nicht mehr psalmodische, rufartige, litaneimäßige oder sonstwie formelhafte, leicht faßliche Gebilde, sondern melodische Gestalten, die wohl in sich geschlossen sind, aber nicht mehr aus dem Stil des sie Umgebenden herausfallen. Ihre melodische Beschaffenheit ist demnach auch strenger „liturgisch" als bei den übrigen Kernmelodien;

4. teilweise bilden sie sogar den Vers-Schluß. Die in gewissen Quellen bei Vers 6 und 8 angefügten Schlüsse könnten Reste eines früheren Stadiums sein, oder (vielleicht plausibler): Angleichungen an die sonst übliche Technik (es handelt sich um die eben genannten Schlüsse von 6 und 8, ferner um die Mitte bei 10);
5. die Kernpartien entbehren zwar des Formelhaften einer anderen Stilgattung (Psalmodie, Ruf, Litanei), aber doch wohnt ihnen innerhalb der Sequenzenmelodik, der sie zugehören, etwas Formelhaftes inne: 3 und 4 gehören zusammen, ebenso 6, 8 und 10. Dasselbe trifft auch für die ihnen folgenden Verse zu: 7, 9 und 11, so daß sich drei Paare herausschälen: 6/7, 8/9 und 10/11. Bei dieser Gruppe fällt noch die Ähnlichkeit mit dem *Kyrie Cunctipotens genitor deus* auf (Vaticana IV, Melnicki Melodie 18), und man denkt wieder an eine gallikanische Herkunft oder ein solches Vorbild.

Durch ihren Melodiestil fallen also die sogenannten Kernpartien kaum aus ihrer Umgebung heraus. Warum sind sie dann aber trotzdem als solche behandelt? Bei der melismatischen Niederschrift sind sie ja doch die einzigen Partien mit einem Text, und in allen Durchtextierungen kehrt dieser Text unverändert wieder. Da aber die bei den bisherigen acht Fällen maßgebenden Eigenschaften hier fehlen, muß man einen Grund für ihre Existenz anderweitig suchen. Er scheint im Aufführungstechnischen zu liegen.

In liturgisch-textlicher Hinsicht handelt es sich bei *O alma trinitas* um eine Sequenz zu Ehren eines besonders gefeierten Heiligen, bei weiteren Textierungen direkt um das Fest der Gemeinschaft „Allerheiligen" (1. Nov.), so bei den obigen Nummern 2 bis 5. Es werden dabei alle Kategorien und Ordines der Heiligen, der Engel, Patriarchen, Apostel, Märtyrer etc. und die noch auf Erden befindlichen Gläubigen, der noch kämpfende Teil der Communio Sanctorum, aufgerufen, in das Gotteslob einzustimmen. Nun ist aber der Aufruf nicht nur an alle Heiligen, sondern auch an die belebte und unbelebte Schöpfung ein beliebtes Motiv der Sequenzendichtung. Und ebenso beliebt ist der Aufruf zum organalen Singen in Quinten und Quarten, das ein Abbild dieser Summe verschiedener Stimmen zu sein scheint[1]. Aber nie findet sich, soweit ich sehe (mit Ausnahme des Kernes *Exultemus jubilemus organa digna* im vorhergehenden Stück Nr. 8), eine so direkte Konstatierung des organalen Singens mit dem, was gesungen wird, wie hier: „sillibatim cum organa plebs nonnulla perstrepet melodia et voce clara proclamant: *Quam beata sanctorum sunt agmina*" (Vers 8). Damit ist die Ausführung der letzten Worte durch Solisten („plebs nonnulla"[2]) und zwar auf organale Weise gesichert. Man wird denselben Vortrag auch auf die vorhergehenden teiltextierten Stellen ausdehnen dürfen. In der Tat eignen sich diese Melodien ganz besonders für den organalen Quarten-Quinten-Vortrag. Mit Ausnahme von *Ecclesia devota* (A. H. 34, 256), einer Textierung auf das Fest der Enthauptung des Täufers, die aus dem hier geschilderten Rahmen der zum Gotteslob aufgerufenen Schöpfung herausfällt, enthalten alle anderen Prosen dieses

---

[1] Nur einige Beispiele solchen gemeinschaftlichen Gotteslobes aus Sequenzen, in denen der Begriff *organum* an irgend einer Stelle ausdrücklich genannt ist: *caeli* caterva/*poli* machina/*humana* concrepent cuncta (A. H. 7, 31) – in *terra*/*superum* cecinit caterva (7,35) – tua nunc caterva in *hac* aula/*coelesti* permixta agmini (7,77) – *tellus*/*sidera* (7,78) – *sol* atque *luna*/dignitas *angelica*/*omnis* vox atque lingua (7,95) – *angelorum* caterva/*apostolorum* phalanga/*martyrum* atque *confessorum, virginum* cunei/*nobiscum* (7,135) – der hl. Johannes Baptista, der die himmlischen, lange verborgenen organa reseravit *uranica* lingua *privata* (7,145) – *poli* agmina/*angelica* et *archangelica* turma/*apostolica* harmonia/*martyrum cithara*/*confessorum* ac *virginum* lyra/*legio thebaea* (7, 178) – plebs *angelica*/phalanx *archangelica*/*principatum* turma/virtus *uranica*/potestas almiphona... (7, 178) – *angelorum* agmina/chorus *apostolorum*/et *nos de terris*/ *virgines*/*piscium* vernulae/*aves* in aethera (53, 63) – *aethera*/*sanctorum* turma/*tellus*/*flumina*/silvarum *nemora* (53, 109) und andere.

[2] Derselbe Ausdruck auch in der Textierung von *Pretiosa dies* (9a), s. u.

Schemas einen oder mehrere direkte Hinweise auf den organalen Vortrag: Celsa angelorum agmina laude jucunda Christo resultant *organa* mundanaque *modulamina:* „Jam nunc intonant praeconia" cum laetitia (Almae caelorum 3a) – *organa consonora* (Gaudet clemens 8b) – Dulci personat *symphonia* (als Synonym für organa), melos *concinit* psallendo harmonica (Laus honor sit 8a und zu Anfang:) Laus honor sit Eloi cunctipotenti in sanctorum gloria, nos vocibus tonantem laudemus in suprema... supernus adoret almus chorus cunctusque populus, alta, profunda, flumina, caelum et sidera semper: „Christum dominum laudantia per saecula" omnia. Atque dulcisona vox virtutum sonora nostra *concordet* odas canendo debitas, cunctaque *concrepent*...). Auch in *Resultet tellus* ist der Hinweis nicht mißzuverstehen: Alleluja resultet tellus et alta caelorum machina... cui [d. h. Gott] angelorum chori *concordes* canunt odas in poli regia ipsi etiam et nostra: „Jam nunc intonant praeconia" voce sonora (1 bis 3b).

Zusammenfassung und Folgerungen. Mit Ausnahme von *Jam nunc intonant* heben sich die teiltextierten Partien durch ihre musikalische Beschaffenheit deutlich von den sie umgebenden *sequentiae* ab: es sind Ruf-artige, rezitativische Bildungen mit meist psalmodischem Grundriß. Sie vermeiden nicht, wie die typische Sequenzenmelodik, bescheidene Gruppenneumierungen und folgen auch bei der Klauselbildung anderen Gesetzen. In summa, es sind rechte, eigenständige Gestalten, die einer altertümlichen, uns sonst nur selten faßbaren Stilschicht angehören.

Betrachtet man weiterhin ihren Einbau in den Sequenzenverlauf, so bestehen im Prinzip drei Möglichkeiten:

1. Die teiltextierten Partien, ebenso wie die Sequenzenmelodien, wären voneinander unabhängige, fertige Gebilde gewesen. Beide seien nachträglich zusammengefügt worden, indem man erstere in die bereits bestehende Sequenz (mit oder noch ohne Textierung) einließ[1]. Einem solchen mechanischen Verfahren stehen aber die vielfältigen und engen musikalischen Beziehungen, die trotz der stilistischen Verschiedenheit zwischen beiden Teilen bestehen, entgegen.

2. Die Sequenz wäre fertig dagewesen und die teiltextierten Partien wären sozusagen als Destillate, Kristallisationen an bestimmten Punkten entwickelt worden. Aber dazu sind die teiltextierten Stellen zu charaktervoll, zu ursprünglich, zu eigenständig, zu eigenwüchsig.

3. Eine letzte Möglichkeit muß als die den Tatsachen am ehesten gerecht werdende angesehen werden: die teiltextierten Partien waren vorher da. Es waren feste, den damaligen Menschen geläufige Bildungen, die wenn nicht in aller Mund, so doch in vieler Ohr und Herz waren. Der Schweizer Medievalist von den Steinen ist mit seinem Gespür für künstlerische Werte dem Tatbestand

---

[1] Das Verfahren wäre dann etwa dasselbe wie die tropenartige, nicht ganz organische Verbindung der ersten beiden Strophen der Adam-Sequenz *Ecce dies triumphalis* (A. H. 55, 337; Melodie ed. Aubry XXIX) mit dem gregor. Introitus von Kirchweih *Terribilis* (s. dazu A. Hymn. 49, S. 78). Doch ist diese Verbindung immer noch glücklicher als die derselben Melodie (aber mit dem Text *Ecce regum rex et lator* A. H. 49, 66) mit dem Adventsintroitus *Ad te levavi*, da das modale Mißverhältnis von tonus 8 (Introitus) zu tonus 2 (Tropus) erschwerend hinzukommt.

bisher am nächsten gekommen, wenn ihm diese Partien „so etwas wie sakrale Unantastbarkeit zu haben" scheinen[1]. Es müssen Wort-Tongebilde gewesen sein, die man nicht missen mochte, vielleicht gallikanische Relikte, Volksgesänge, Spielmanns- oder Schola-Liedchen[2], vielleicht sogar so etwas wie Miniatursequenzen einer sehr archaischen Stilschicht.

In einem Punkt lassen sich Beziehungen zu einer anderen musikalisch-liturgischen Gattung nachweisen. In den Kernversen zweier Sequenzen-Schemata finden sich ausgesprochene litaneiartige Rufe, jedesmal in Dreiergliederung:

Gloria victoria Salus et in saecula Christo sit per omnia	so in Melodie 7
und	
Salus et victoria Illi sit et gratia (gloria) omnia per saecla	so in *Ecce puerpera* (= Melodie 3)

Solche Begriffe und in derselben Bedeutung kommen auch vor in den *Laudes* genannten Akklamationen der Karolingerzeit, die auf antikes Brauchtum zurückgehen und in denen (schon vor 774) spontane Rufe in künstlerisch stilisierte Form gebracht sind[3]. Doch deckt sich keine ihrer bis jetzt bekannten musikalischen Einkleidungen mit Wendungen in den Sequenzenkernen[4].

Das Herumbauen der Sequenz, wenigstens im Prinzip, um die fertigen Kerne, gleich einer Goldschmiedfassung um einen Edelstein, macht die sonst kaum erklärliche Tatsache verständlich, daß zwischen den beiden Komponenten ein organischer musikalischer Zusammenhang besteht. Eine andere Deutung bietet unübersteigbare Schwierigkeiten, während diese sich als natürlich erweist[5].

---

[1] *Die Anfänge der Sequenzendichtung,* Zs. f. Schweiz. Kirchengesch. 40, 1946, S. 208. Auch der Terminus Reicherts „Wanderstrophen" zielt in diese Richtung.

[2] Hiezu die schon oben (S. 14, Anm. 1) zitierte Meinung von Bannister-Hughes.

[3] Bei E. H. Kantorowicz (*Laudes Regiae. A Study in Liturgical Acclamations and Mediaeval Ruler Worship,* Berkeley u. Los Angeles 1946) finden sich folgende Zusammenstellungen: *vita* (dies das zentrale Element der antiken Zurufe), *victoria, gloria – vita et victoria, salus et vita, salus et victoria, gloria et potestas, laus et gloria, laus et jubilatio, salus et pax continua – imperium gloria et potestas, virtus fortitudo et victoria, honor et claritas et sapientia, honor gloria et perpetuus triumphus, honor et gloria virtus et victoria.*

[4] Die Melodien bei Kantorowicz-Bukofzer (S. 195 ff.), Oppermann, Hesbert, Hucke (bei diesem auch die genaueren Literaturnachweise: Kirchenmus. Jb. 42, 1958, S. 32).

[5] Ein Einwand könnte unter Umständen erhoben werden: Man hat die benachbarten Verse wohl um die Kerne herumgebildet, diese dadurch entstandenen größeren Strecken aber dann in eine fertige Sequenz eingefügt. Dagegen wäre u. a. zu sagen: Die besten Sequenzenmelodien sind von einem einheitlichen Zug durchpulst, der sie quasi aus einem Guß erscheinen läßt, so daß auch diese Annahme nicht haltbar ist. – Wie die 1. Möglichkeit in Parallele zu der bescheidenen Tropierungsmethode der Introitus *Ad te levavi* oder *Terribilis* mit den Adamitischen Sequenzenstrophen gesetzt wurde (s. S. 29, Anm. 1), kann man die dritte Möglichkeit mit der unvergleichlich höheren Kunst etwa eines besonders hochstehenden Saint-Martialer Introitus-Tropus vergleichen: Hier ist der Tropus ein eigenständiges melodisches

Die Frage der Ausführung, der Aufführungspraxis, ist absichtlich beiseite geblieben. Im Rahmen des Themas dieser Abhandlung ist zu sagen: Die Kerne werden, zumindest in der ersten Zeit, irgendwie, bestimmt aber gesanglich, aus der Umgebung herausgehoben worden sein. Das Notenbild der Sequelenfaszikel legt eine instrumentale Ausführung der untextierten Teile und eine vokale der Kerne nahe. Doch braucht das nur eine Möglichkeit in dem wohl bunten Vielerlei zu sein, das auch von den zur Verfügung stehenden Kräften der ausübenden Musiker bestimmt war[1]. Wir dürfen uns das Bild der Klangwerdung wohl sehr bunt vorstellen (wie auch die Kirchenwände nicht, wie heute, grauer Naturstein, sondern bunt bemalt oder behängt waren).

Zweierlei darf hiezu noch gesagt werden. Die organale Vortragsweise (im Sinne der Musica Enchiriadis, wo ja auch an einem Sequenzen-Anfang exemplifiziert wird) muß in den Saint-Martial-Sequenzen[2] eine ziemlich große Rolle gespielt haben. In den 265 in Band 7 der Analecta Hymnica mitgeteilten Texten wird der Begriff organum oder seltener symphonia (als Synonym) 71mal ausdrücklich genannt, das ist in fast einem Drittel[3]. Es ist wohl auch kein Zufall, daß die genannten Worte unter den Textierungen der behandelten neun Schemata mit Kernstücken nur bei zweien (Nr. 2 u. 3) nicht vorkommen[4]. Die Statistik zeigt die Tabelle auf S. 32.

So gesehen wird das überraschende Auftreten der späteren Saint-Martial-Mehrstimmigkeit nicht mehr als so in der Luft hängend empfunden werden, da nun eine längere südfranzösische Tradition im mehrstimmigen Singen bei den Sequenzen als Fundament nachgewiesen ist. Der Schwerpunkt hat sich allerdings in der Saint-Martial-Mehrstimmigkeit von den Sequenzen wegverlegt[5].

Kunstwerk, erfüllt aber gleichzeitig alle Erfordernisse der Verschmelzung mit den vorgegebenen „gregorianischen" Melodieteilen (aber auch denen des Textes).

[1] Hierüber sind verschiedene Theorien aufgestellt worden (s. im New Yorker Kongreßber.); eine Stelle als Beleg für zusätzliche melismatische Ausführung mag hier Platz finden: „propter quod laeti omnes decantemus melodias, prolixa neumata" (A. H. 7, 84, Vers 12a).

[2] „Saint-Martial" als Stilrichtung verstanden, nicht als unbedingt an die Abtei Saint-Martial in Limoges gebunden.

[3] Organum kann natürlich auch Orgel heißen. Doch ist in unserem Zusammenhang diese zweifache Bedeutung weniger von Belang. Ist wirklich mit Organum die Orgel gemeint, darf man annehmen, daß sie bei gesungenen Texten, wie den Sequenzen, organal-mehrstimmig verwendet wurde, sei es in Quarten- oder Quinten-Parallelen, sei es in der Art des *Rex caeli*-Beispiels in der Musica Enchiriadis.

[4] Am weitesten geht die Sequenz zu Ehren des westfränkischen (gallischen) Heiligen Hilarius, in der (soweit der dunkle Text zu verstehen ist) die wundertätige Stimme des Heiligen, die die Ungeheuer verjagt, als Organum bezeichnet ist: ...vocis ejus organa tremula facta fugiunt ...(A. H. 7, 135, 6ab). Man denkt dabei zunächst an die Orgel. Sollte aber doch mit *organa* etwas Mehrstimmiges gemeint sein, würde das Rückschlüsse auf eine Verwendung dieser mehrstimmigen Praktik auch bei heidnischen Texten mit magischer Kraft erlauben.

[5] Eine Ausgabe der gesamten Mehrstimmigkeit des Saint-Martial-Stils, die Handschin vorbereitet hat, ist demnächst zu erwarten.

	Zahl der Texte	davon mit Erwähnung von organum
1. Suscipe	6	1[1]
2. Spiritus almus	2	–
3. Ecce puerpera	6	–
4. Via lux veritas	8	3[2]
5. Rex in aeternum	9	5
6. Te Christe	1	1
7. Gloria victoria	3	2
8. Adest	3	2
9. Jam nunc intonant	6	4[3]

(Es ist zu bemerken, daß in den ostfränkischen Sequenzen – Notkers und seines Kreises – Hinweise auf organalen Vortrag gänzlich fehlen.)

Daß auch Instrumente, und hier nicht bloß die Orgel, beim Sequenzen-Vortrag beteiligt waren, ist keine neue Feststellung. Moberg schließt sein Sequenzenbuch mit einigen diesbezüglichen Hinweisen (S. 265ff.). Die Bilder im südfranzösischen Tropar und Sequentiar des 11. Jahrhunderts Paris BN lat. 1118 (104–114) mit den Musikern (vom König David bis zu den Gauklern und Tänzerinnen), die alle ein Instrument spielen, oder die beiden fiedelnden und blasenden Musikanten in der derselben Zeit angehörenden Handschrift aus Nevers (ebd. lat. 9449, 34v mit der Beischrift: *consonancia – cuncta musica*[4]) inmitten einer ähnlichen Umgebung von Sequenzen, Tropen u. a., sind deutliche Hinweise, abgesehen von der nicht seltenen Erwähnung in den Texten selber. Während hier die Spielleute noch der Ehre teilhaftig erachtet wurden, abgebildet zu werden, hat sich 200 Jahre später die Situation ins Gegenteil verkehrt. Wegen des Mißbrauchs, den die Joculatores mit den Instrumenten getrieben hätten, sind diese mit Ausnahme der Orgel alle beim spanischen Franziskaner Johannes Ägidius von Zamora bei Prosen, Sequenzen und Hymnen nun ausgeschlossen: „Et hoc solo musico instrumento utitur ecclesia in diversis cantibus, et in prosis, in sequentiis, et in hymnis, propter abusum histrionum, ejectis aliis comuniter instrumentis" (GS. II, 388b, wobei *cantus* besser als Überbegriff und die Prosen, Sequenzen und Hymnen als Unterteilungen aufgefaßt werden, im Gegensatz zu G. Frotscher, *Gesch. des Orgelspiels u. der Orgelkompos.* I², Berlin 1959, S. 47).

---

[1] Doch könnte auch der Text in A. H. 40, 440 indirekt auf ein Organum hinweisen (*conclamamus* 3a, *consona gloria* 8a).

[2] Ebenso in A. H. 40, 205 (*consono concentu* 10a). Übrigens beginnt die Textierung A. H. 7, 194 mit einem der direktesten Hinweise auf die drei ausführenden Gruppen *(turmae):* die Vor-Sänger *(praecentores),* die antwortenden Nach-Sänger *(succentores)* und die zu beiden mit dem Organum konsonierenden Sänger *(concentores)* nach der Definition Isidors von Sevilla († 636), die 300 Jahre später der Westfranke Regino von Prüm († 915) übernommen hat (CS II 2a).

[3] Ebenso in A. H. 53, 113 (*concordes odas* 3a).

[4] Abb. bei L. Gautier, *Histoire de la Poésie liturgique au Moyen Age. Les Tropes,* Paris 1886, S. 125.

Vielleicht ist es gelungen, den Eindruck zu vermitteln, daß es sich bei den Teiltextierungen in den neun Sequenzen-Schemata nicht nur um eine geschichtlich aufschlußreiche, sondern auch um eine ästhetisch ungemein reizvolle Angelegenheit ganz „sui generis" handelt. Ihre Kenntnis wirft ein helles Licht auf die „symphonischen" Großformen, die Sequenzen und die qualitätsmäßig gleichwertigen Tropen des karolingischen Imperiums in jenem „wunderbaren neunten Jahrhundert" (Buonaiuti) mit seiner musikalischen Hochkultur, der ersten nördlich der Alpen[1]. Erst in den dreißiger Jahren des 11. Jahrhunderts scheint der schöpferische Elan im Sequenzen- und Tropenschaffen zu erlahmen, wenn auch die Pflege noch bis ins 13. Jahrhundert und vereinzelt noch weiter reicht[2].

---

[1] Über den vorkarolingischen gallikanischen Gesang sind wir immer noch zu wenig unterrichtet. Der einmal ausgesprochenen These der Bearbeitung des „altrömischen" Gesangs zum „Gregorianischen" durch fränkische Musiker vermag ich nicht zuzustimmen, da mir gewichtigere Gründe für Rom sprechen.

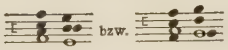
[2] In der Sequenz *Reginae nunc coelorum* tilgt die zweite der beiden in den An. Hymn. (7, 110) genannten Quellen, ein Prosar aus dem 15. Jh., den Passus: „in cuius laude melliflua symphonia resonant organa". Ein solches Singen war also längst unmodern geworden, wenn man überhaupt die Begriffe noch verstand. – Anders verlief die Entwicklung im Osten, wo der alte Bestand, sozusagen der Notkerische Block, getreulich bis ins späte Mittelalter tradiert wurde. Aber das liegt an dem verschiedenen Lauf, den die Dinge im Osten und im Westen genommen haben: Bei der im Verhältnis zum westlichen Nachbarn bescheidenen Rolle, die die Musik in den deutschen Landen spielte, läßt sich das lange Festhalten an dem (dank der überwältigenden dichterischen Qualitäten Notkers) prächtigen Sequenzenbestand der Frühzeit verstehen, während der Gang der Entwicklung im Westen stürmischer und vitaler vor sich ging, so daß vor den glanzvollen Erscheinungen der Mehrstimmigkeit in Notre-Dame, der Ars Antiqua und Ars Nova die Sequenzen des 9. und 10. Jhs. in den Schatten zurücktreten mußten.

Über den vierstimmigen Satz im 14. und 15. Jahrhundert

von

ERNST APFEL

Nach den Ausführungen im vorigen Jahrgang dieser Zeitschrift[1] dürfte der wirklich vierstimmige Satz, in dem jede Stimme in einem bestimmten Abstand zur tiefstliegenden Stimme konsoniert, gegen 1300 in England entstanden sein[2]. Den wenigen vierstimmigen festländischen Motetten der Ars antiqua liegen dreistimmige Sätze zugrunde, die wiederum aus zweistimmigen Sätzen entstanden sind[3]. Alle vier Stimmen des Satzes bewegen sich fast ausschließlich im Raum der Oktav und klingen auf den rhythmischen Schwerpunkten in Einklang, Quint und Oktav zusammen. Der einzige gelegentlich vorkommende Klang, den man (abgesehen von der in ihm enthaltenen Verdoppelung des Grundtones durch die Oktav) als vierstimmig bezeichnen könnte, ist der Terz-Quint-Oktavklang. Aber alle in diesem Klang enthaltenen imperfekten Konsonanzen werden immer in die nächstliegenden perfekten aufgelöst:



In den englischen Sätzen sind aber auch die Dezim und die Duodezim als Konsonanzen verwendet, wenn auch Anfang und Schluß der älteren Sätze noch innerhalb des Oktavraums stattfinden[4]. Die Einbeziehung von Dezim und Duo-

[1] E. Apfel, *Zur Entstehung des realen vierstimmigen Satzes in England*, AfMw XVII, 1960, S. 81ff., wo zu berichtigen ist: S. 85, Z. 3 „in der erstgenannten"; S. 89, Z. 2 des letzten Abschnitts „*Mo* 2.24"; S. 90, fünftletzte Z. des oberen Abschnitts „*Mo* 2.35"; S. 94 fehlt vor „1. dreistimmig": „I. frei komponiert"; S. 96, letzte Z. fehlt Schlußklammer.

[2] Die Klanglichkeit der drei- und vierstimmigen Organa der Notre Dame-Schule bedürfte einer besonderen Untersuchung. Zur Drei- und Vierstimmigkeit der frühen Conductusmotetten vgl. AfMw XVII, 1960, S. 82, Anm. 2 u. S. 84, Petit-Abschnitt, sowie E. Apfel, *Über einige Zusammenhänge zwischen Text und Musik im Mittelalter, bes. in England*, AMl XXXIII, 1961, S. 47ff.

[3] Entsprechend der Tatsache, daß die wichtigste Gattung jener Zeit die Motette war, bezieht sich das folgende auf diese.

[4] Die von Thr. Georgiades (*Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des*

dezim als Konsonanzen war aber bei allgemein oder vorübergehend hoher Lage des Tenor-c.f. in Motetten wegen der Enge des zur Verfügung stehenden Gesamttonraums nur durch Mitverwendung der Terz und der Quint unter dem Tenor-c.f. möglich. Die Stimme, die durch Verwendung dieser Konsonanzen unter den Tenor-c.f. zu liegen kam, wurde infolge der in England herrschenden grundtönigen Auffassung der Klänge als Klangträger unentbehrlich, ja bestimmend für den weiteren klanglichen Aufbau des Satzes. Die Oberstimmen können unter sich alle möglichen Konsonanzen einschließlich der Quart bilden. Terzen und Sexten bedürfen höchstens im Satzfundament, nicht aber zwischen den Oberstimmen der Auflösung in ihre nächstliegenden perfekten Konsonanzen. Meist war die tiefstliegende zum Tenor-c.f. hinzugefügte Stimme nicht textiert und wurde als *Quartus Cantus, Quadruplex, Primus* oder *Secundus Tenor* bezeichnet. Es konnte aber auch eine textierte Diskantstimme sein. Tenor-c.f. und Klangträger sind eng miteinander verbunden. Meist stehen dann noch die beiden anderen, textierten Stimmen des Satzes textlich oder musikalisch in enger Beziehung zueinander, so daß es sich um „reale vierstimmige Sätze" mit dem typisch „englischen Klang" in weiter Lage handelt.

Bei einem Satz, in dem sich alle zum Tenor-c.f. hinzugefügten Stimmen über jenem bewegen („mehrfach zweistimmiger Satz"), müßten alle Oberstimmen textlich oder musikalisch besonders miteinander verknüpft sein, um ihn als „realen vierstimmigen Satz" zu bezeichnen.

Der vierstimmige reale Satz begegnet seit der Ars nova auch auf dem Festland, nur daß hier die zuerst zum Tenor-c.f. hinzugefügte Klangträgerstimme als Contratenor bezeichnet wurde. Die beiden vierstimmigen Motetten Nr. 7 und Nr. 9 im Kodex Ivrea, Kapitelbibliothek[1] (fol. 5′/6: *Apta caro/Flos virginum*/Tenor: *Alma redemptoris mater*/Contratenor, und fol. 6′/7: *Ida capillorum/Porcio nature*/Tenor: *Ante tronum*/Contratenor) sind allerdings keine wirklich vierstimmigen Sätze. Bei beiden wurde der Contratenor nachträglich zum eigentlich dreistimmigen Satz hinzugefügt: Bei der Motette Nr. 7 ist der Contratenor in den beiden Handschriften *Iv* und Chantilly, Musée Condé 1047, fol. 60′/61,

---

15.Jhs., Würzburg 1937, S. 67ff.) geschilderte Entwicklung realer Stimmen aus Verdopplungen dürfte für England weitgehend, nicht aber für das Festland zutreffen. Auf dem Festland bildete, abgesehen von den drei- und vierstimmigen Organa der Notre Dame-Schule, die Zweistimmigkeit des *Magnus Liber Organi* von Leonin die Grundlage aller weiteren Komposition. Die Tripla und Quadrupla der vierstimmigen Ars antiqua-Motetten aber entstammen weder Verdopplungen, noch sind sie reale Stimmen im Sinne eines realen Satzes. Man muß vielmehr fragen, ob es sich nicht sogar teilweise um Alternativ-Stimmen handelt, so daß ihre enge Lage erklärlich wäre. Daß sich auf dem Festland zu Beginn der Ars nova ebenfalls die weite Lage der Stimmen einstellte, dürfte beweisen, daß die Ars nova von England mit angeregt wurde, wie schon Handschin vermutete.

[1] Vgl. H. Besseler, *Studien zur Musik des Mittelalters*, AfMw VII, 1925, S. 167ff., bes. 188ff. Die im folgenden dargelegten satztechnischen Beobachtungen fußen auf M. J. Johnson, *The Motets of the Codex Ivrea*, Diss. Indiana University 1955 (mschr., auf Mikrofilm erhältlich), Vol. II, Transcriptions.

sehr verschieden, bei Nr. 9 zu Anfang des Satzes etwas. In beiden Motetten ist der Contratenor sehr sprunghaft geführt, ohne an irgendeiner Stelle die für den weiteren Aufbau der Klänge entscheidende Terz oder Quint unter dem Tenor-c.f. inne zu haben. Auch in den Motetten Nr. 2, 70, 71 und 73 in *Iv* (fol. 2′/3: *Altissonis/In principes*/Tenor: *Tonans*/Contratenor; fol. 55: *Canenda vulgo/Rex quem metrorum*/Tenor/Contratenor; fol. 55′a/b: *In virtute/Decens carmen*/Tenor: *Clamor meus*/Contratenor; fol. 57′: *Trop ay dure/Par sauvage*/Tenor/Contratenor) nimmt der Contratenor nicht die Terz oder Quint unter dem Tenor-c.f. ein. In Nr. 2 und 70 bildet er vielmehr sogar auffallende Quarten zum Tenor-c.f., so daß mit den Oberstimmen merkwürdige Quartsextklänge entstehen[1]. Bei der Motette Nr. 18 (fol. 11′/12: *Almifonis/Rosa sine culpe*/Tenor/Tenor) dürfte der eine Tenor keine entscheidende Bedeutung für den Satz haben. Wirklich als Klangträger fungiert der Contratenor in den Motetten Nr. 6, 11 und 13 in *Iv* (fol. 4′/5: *Impudenter circuivi/Virtutibus laudabilis*/Tenor/Contratenor/Tenor solus; fol. 7′/8: *Post missarum/Post misse*/Tenor/Contratenor/Tenor solus; fol. 8′/9: *Vos qui admiramini/Gratissima virginis*/Tenor: *Gaude gloriosa*/Contratenor/Tenor solus). Es sind die Motetten in *Iv*, die einen aus den tiefstliegenden Tönen von Tenor-c.f. und Contratenor, die für den weiteren Bau der Klänge entscheidend sind, gebildeten Tenor solus aufweisen. Die Motette Nr. 1 (fol. 1′/2: *O Philippe Franci/O bone dux*/Tenor solus) ist nur dreistimmig mit Tenor solus überliefert. Sie war also ursprünglich wirklich vierstimmig[2].

Aber in allen hier als wirklich vierstimmig bezeichneten festländischen Motetten ergibt sich der „englische Klang" weit seltener als in früheren oder gleichzeitigen englischen Motetten.

Einige der bisher genannten Motetten, und zwar aller auseinander gehaltenen Arten, werden Philippe de Vitry zugeschrieben[3].

---

[1] Bei Nr. 2 ist allerdings fraglich, ob die Quarten des Contratenor zum Tenor-c.f. nicht auf Übertragungsfehlern in der genannten Diss. beruhen.

[2] Die Zusammenziehung von Tenor-c.f. und Contratenor zu einem Solus Tenor, die eine vierstimmige Motette zu einer dreistimmigen reduziert, ist ein aufführungstechnischer Notbehelf, kein satztechnisches Prinzip wie die nachträgliche Hinzufügung eines Contratenors zu einem bereits vorliegenden dreistimmigen Satz. Bei der dreistimmigen Ausführung eines vierstimmigen Satzes mittels Tenor solus entfällt z.B. im Quint-Oktav-Dezimklang (Duodezimklang) oft die Quint, so daß im Klang eine Lücke entsteht, während in den vorher beschriebenen Motetten der Contratenor meistens nur einen Bestandteil der im dreistimmigen Satz ohnehin vorhandenen Terz-Sext- oder Quint-Oktavklänge verdoppelt, so daß der Satz, wenn der Contratenor wieder weggelassen wird, klanglich doch recht kompakt bleibt.

[3] Philippe de Vitry hätte also innerhalb der Gattung der Motette recht verschieden komponiert, was musikgeschichtlich (Jugend- und Alterswerk), sowie in bezug auf das Mittelalter (vgl. Dufay) als durchaus möglich angenommen werden muß. Trotzdem, zumal seine Verfasserschaft an ihm zugeschriebenen dreistimmigen Motetten bezweifelt worden ist (vgl. AMl XXXIII, 1961, S. 54), sollte die Frage nach dem Komponisten Philippe de Vitry neu gestellt werden.

Auch die vierstimmigen Motetten Machauts[1] (Nr. 5 und 21–23) sind reale vierstimmige Sätze, ebenso Kyrie, Sanctus, Agnus und Ite missa est seiner Messe (über Gloria und Credo s.u. S. 43). Aber auch in den Motetten Machauts ist der „englische Klang" nicht gerade häufig anzutreffen. Stattdessen bildet in Nr. 5 oft eine der Oberstimmen eine Quart zum Tenor-c.f., die nicht durch den Contratenor gedeckt wird. (Auch eine auffallende Septime zwischen einer der Oberstimmen und dem Tenor-c.f. kommt vor[2].) Der Contratenor bildet sogar selbst zum Tenor-c.f. auffallende Quarten. Dasselbe begegnet auch in der Motette Nr. 21. Hier dissoniert außerdem häufig eine der Oberstimmen mit dem Contratenor. In der Motette Nr. 22 begegnen zwischen Triplum oder Motetus und Tenor-c.f. oder (häufiger) Contratenor Dissonanzen auf guter Zeit. Bei der Motette Nr. 23 fallen besonders Quarten zwischen Tenor-c.f. und Contratenor, sowie Septimen der Oberstimmen zum Contratenor, aber auch zum Tenor-c.f. auf. Die Klanglichkeit dieser Sätze erinnert außer bei den Klängen in weiter Lage an die der vierstimmigen Motetten im Faszikel 2 des Codex Montpellier, einem der ältesten Faszikel dieser Handschrift. Dies ist auch beim Sanctus, Agnus und Ite missa est, weniger aber beim Kyrie der Messe von Machaut der Fall. Das Kyrie ist hinsichtlich des Zusammenklangs klarer gestaltet als die vorher genannten Sätze.

Aus der Zeit zwischen Machaut und Dufay sind leider nur wenige Motetten in Übertragungen zugänglich[3]. Die herausgegebenen Motetten sowie die Handschriftenkataloge lassen darauf schließen, daß sich die satztechnische Struktur der vierstimmigen isorhythmischen Motette in dieser Zeit nicht wesentlich verändert hat. Offenbar kommen jedoch keine den konsonantischen Aufbau der Sätze störenden Dissonanzen mehr in ihnen vor, vor allem nicht die in den meisten bisher besprochenen Motetten besonders auffallenden Quarten zwischen den Fundamentstimmen Tenor-c.f. und Contratenor.

Besondere Erwähnung verdient hier noch die besonders in Padua und Venedig gepflegte, frei komponierte, imitierende vierstimmige Motette vor allem Ciconias. Allerdings sind uns auch in England frei komponierte vierstimmige Motetten überliefert, die auch kleine Imitationen aufweisen[4].

---

[1] *Guillaume de Machaut, Musikalische Werke,* 3. Bd., Motetten, hg. von Fr. Ludwig, Leipzig 1929 (PÄM IV 2).

[2] In dreistimmigen Motetten der Ars antiqua (und entsprechend in vierstimmigen) konsonieren oft Triplum und Motetus, während eine der beiden Stimmen, besonders aber das Triplum, mit dem Tenor-c. f. dissoniert. Seltener dissonieren Triplum und Motetus, während beide Stimmen mit dem Tenor-c. f. konsonieren (vgl. G. Sasse, *Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis,* Leipzig 1940, S. 117 ff.). Der zuerst erwähnte Fall bestätigt die AfMw XVII (1960), S. 84 geäußerte Vermutung, daß bei der Komposition des Triplums oft nur der Motetus berücksichtigt wurde. In England dagegen wurde früh jede Stimme für sich auf den Tenor-c. f. bezogen.

[3] In *Early fifteenth-century Music,* CMM 11, ed. G. Reaney, American Institute of Musicology 1955.

[4] Vgl. AfMw XVII, 1960, S. 94. – Der zweiten Hälfte der Motette *Salve iubar*

Zukunftsreicher als der fundamentbetonte motettische freie Satz (vom Mittelalter her gesehen gewissermaßen ein Widerspruch in sich selbst) dürfte jedoch der später zu besprechende, vom Diskant, oder von einem Diskant-Tenor-Gerüst her bestimmte vierstimmige freie Satz gewesen sein.

Von den vierstimmigen isorhythmischen Motetten Dufays setzen diejenigen mit Tenor-c.f., Contratenor und zwei textierten Oberstimmen[1] die Tradition der vorher verfolgten Art fort. Der Satz ist jetzt in seiner Art vollkommen. In den Motetten Nr. 1–3 und 7 übernimmt der Contratenor ganz selten vom Tenor-c.f. die Funktion des Klangträgers gegenüber den beiden textierten Oberstimmen, häufiger in Nr. 4 und recht oft in Nr. 6. In Nr. 6 kommt dies daher, daß der c.f. recht hoch liegt. Nr. 3 und 6 weisen einen Solus Tenor auf.

Die Motetten Nr. 8–11 bestehen aus einem Tenor-c.f., einem Tenor secundus statt eines Contratenors, sowie einer tieferliegenden und einer höherliegenden textierten Diskantstimme[2]. Die Positionen der Stimmen drücken sich in ihrer Schlüsselung aus: Nr. 11: Tenor-c.f. (c_4) – Tenor secundus und untere textierte Stimme (c_3) – obere textierte Stimme (c_1); Nr. 10: Tenor-c.f. und ⟨Tenor secundus⟩ (f_3) – untere textierte Stimme (c_4) – obere textierte Stimme (c_2); Nr. 8 und 9: Tenor secundus (c_4) – Tenor-c.f. und untere textierte Stimme (c_3) – obere textierte Stimme (c_1). Je nach Höhenlage des Tenor-c.f. übernimmt der Tenor secundus (in Nr. 11 seltener, in Nr. 10 öfter und in Nr. 8 und 9 recht oft) vom Tenor-c.f. die Funktion des Klangträgers. Schweigt der Tenor-c.f., so wirkt manchmal die tieferliegende Diskantstimme gegenüber dem Tenor secundus als Klangträger. Zuweilen scheint die tieferliegende Diskantstimme, die man deshalb als Contratenor bezeichnen könnte, sogar gegenüber dem Tenor-c.f. Klangträgerfunktion zu haben. Jedoch ist in diesen Fällen die Quart der obersten Stimme zum Tenor-c.f., immer schon durch den Tenor secundus gedeckt:

Die fünfstimmige Motette Nr. 13 steht zwischen beiden bisher besprochenen Arten von Motette bei Dufay. Sie besteht wie die Motetten der zuletzt beschriebenen Art aus Tenor ⟨secundus⟩ und Tenor-c.f., sowie einer ausdrücklich als Contratenor bezeichneten tieferliegenden textierten Stimme (alle c_4), und – ent-

---

presulum/Salve cleri speculum liegt allerdings ein c.f. zugrunde; s. *New Oxford History of Music*, Vol. III, *Ars Nova and the Renaissance 1300–1540*, hg. v. Dom A. Hughes u. G. Abraham, London, New York, Toronto 1960, S. 89ff. (Kurztitel: NOH III).

[1] *Guglielmi Dufay Opera Omnia*, ed. Guglielmus de Van (Tom. I) 2, *Motetti isorhithmici dicti*, Nr. 1–4 u. 6/7.

[2] Demselben Typ gehört auch die *Missa Caput* von Ockeghem an (Stimmbezeichnungen! – vgl. AfMw XII, 1955, S. 311f.).

sprechend den zuerst beschriebenen Motetten – aus zwei gleich hohen und gleichgeschlüsselten (c_1) textierten Oberstimmen.

Die Verwendung einer klangtragenden Tiefstimme, die als Tenor secundus bezeichnet wird, erinnert sehr an die Verwendung einer solchen Stimme in früheren englischen und in den beiden einzigen wirklich vierstimmigen Motetten in festländischen Handschriften, *Ba* Nr. 92 und *Hu* Nr. 81, von denen die zuletzt genannte wahrscheinlich englischen Ursprungs ist (vgl. AfMw XVII, 1960, S. 88 und AMl XXXIII, 1961, S. 50, Anm. 13). Zwei Tenores hat auch die vierstimmige isorhythmische Motette *Salve scema sanctitatis* von Dunstable[1], deren Schlüssel lauten: Tenor (secundus) f_3, Tenor (-c.f.) c_4, textierte Diskantstimmen c_3 und c_2. In *Preco preheminencie* (Werke Nr. 29, S. 78ff.) heißen die Schlüssel: Tenor-c.f. und textloser Contratenor c_4, textierte Diskantstimmen c_2 und c_1; in *Veni sancte spiritus* (Werke Nr. 32, S. 88ff.): Tenor-c.f. und textierter Contratenor (tiefliegender Mene mit großem Ambitus) c_3, textierte Diskantstimmen c_2 und c_1; in *Gaude virgo salutata* (Werke Nr. 28, S. 74ff.): textierter Contratenor (tiefliegender Mene mit großem Ambitus) c_4, Tenor-c.f. c_3, beide textierten Diskantstimmen c_2.

Die isorhythmischen Motetten Nr. 8–11 und 13 von Dufay werden in der genannten Ausgabe (in der Reihenfolge ihrer Nrn.) wie folgt datiert: ca. 1446, zwischen 1440 und 1450, 1435/36, 1436, 1431. Sie fallen also alle (am wenigsten Nr. 13) in die Zeit möglichen englischen Einflusses auf Dufay. Auf englischen Einfluß deuten wohl die Klangzusatznoten in den soeben untersuchten Motetten Nr. 8, 10 und 11. Solche Klangzusatznoten begegnen uns nämlich in England im Old Hall-Ms. und in *LoF* (London, Brit. Mus. Add. 40011 B; s. auch S. 40f.)[2].

Die isorhythmische Motette Nr. 14 ist in der genannten Ausgabe als „opus dubium" bezeichnet. Der Herausgeber G. de Van führt stilistische Gründe, besonders aber den „dunklen Klang" der Motette (Schlüsselung: c_4, c_4, c_2, c_1) für seine Zweifel an der Autorschaft Dufays an und neigt dazu, das Werk Dunstable zuzusprechen, zumal es nur in der Hauptquelle der auf dem Festland erhaltenen englischen Motetten (wenn auch nicht in deren englischem Faszikel), *ModB*, überliefert ist (vgl. Motetten 2, S. XXXII). Tatsächlich spricht für englische Herkunft der Motette, daß ihr Contratenor fast wie der eines Chansonsatzes springt, sich fast so schnell wie die Diskantstimmen bewegt, wie diese textiert ist, aber vom Tenor-c.f. an ganz bestimmten Stellen die Funktion des Klang-

[1] *John Dunstable, Complete Works*, hg. v. M. F. Bukofzer, London 1953 (Musica Britannica, A National Collection of Music VIII), Nr. 30, S. 81ff. Zu den vierstimmigen isorhythmischen Motetten von Dunstable vgl. E. Apfel, *Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik*, Abhandl. der Heidelberger Akad. der Wissenschaften, Philos.-hist. Kl., Jg. 1959, 5. Abhandl. (Kurztitel: *Studien*), Teil I, S. 94f.

[2] Daß zweistimmige Kompositionen im Notre Dame-Codex W_1, die wahrscheinlich englisch sind, oft dreistimmig schließen, hat Handschin nachgewiesen. Klangverstärkungen begegnen auch in den Orgelstücken in London, Brit. Mus. Add. 28550 (Robertsbridge-Codex).

trägers übernimmt (klanglich-freier, wirklich vierstimmiger Satz)[1]. Dies, sowie die tiefe Lage, besonders des Motetus, kann im frühen 14. und im 15. Jahrhundert nur an vierstimmigen englischen Motetten beobachtet werden. Der Contratenor der Motette ist nach den englischen Diskanttraktaten des 15. Jahrhunderts ein tiefer Mene mit großem Ambitus. Außerdem enthält die Motette „Klangzusatznoten" (s. o.). Besseler[2] hält, im Gegensatz zu de Van, Dufay für den Komponisten der Motette. Jedenfalls aber fällt die wohl in den 1440er Jahren entstandene Motette in die Zeit nachweisbaren Einflusses der englischen Musik auf die des Festlandes.

Früher als Dufay scheint jedoch Binchois diese Art des Satzes von den Engländern übernommen zu haben (s. AfMw XVII, 1960, S. 96). Hier ist nun noch von den Motetten Dufays „qui et cantiones dicuntur" Nr. 4 (Motetten Bd. I 1 der genannten Ausgabe) heranzuziehen. Sie besteht aus Contratenor secundus, Tenor und Contratenor primus in gleicher Lage (c_3) und einer hohen Stimme (c_1). Alle Stimmen sind textiert. Keiner der beiden Contratenores übernimmt an einer Stelle wirklich einmal vom Tenor die Funktion des Klangträgers[3]. Dies entspricht dem späteren vierstimmigen freien Satz, dessen Entstehung wir hier eigentlich verfolgen wollen. Allerdings bilden Tenor und oberste Stimme kein so klares Gerüst, und die beiden Contratenores sind räumlich nicht voneinander getrennt wie im späteren vierstimmigen Chansonsatz. Die Motette wird von Besseler (a. a. O.) um 1440 angesetzt.

Einen Sonderfall unter den Motetten „qui et cantiones dicuntur" stellt Nr. 2 mit Mensurkanon der beiden Oberstimmen dar. Zwischen den beiden Kanonstimmen entsteht gelegentlich eine Quart, die durch den „Contra concordans cum fuga et cuilibet per se" gestützt wird. Der „Secundus Contratenor concordans cum omnibus" ist nur Füllstimme.

Vierstimmig sind auch Introitus (außer Repetitio), Alleluya, Offertorium, Sanctus und Agnus der Missa Sancti Jacobi von Dufay[4]. Die Sätze beruhen traditionsgemäß (Sanctus und Agnus schon in der Messe von Machaut, aber isorhythmisch) auf c. f. im Tenor[5]. In den Ordinariumssätzen sind alle vier Stimmen textiert, in den Propriumssätzen der Contratenor nicht. Der textlose Contratenor der Propriumssätze dient nur der klanglichen Füllung. Dementsprechend fangen beim Introitus und Alleluya die entscheidenden Stimmen, Tenor-c. f. und textierte Oberstimmen, im Quint-Oktavklang, d. h. sozusagen in enger Lage an, und beim Offertorium beginnen die textierten Oberstimmen gerüstartig in der Oktav (der Contratenor in der Quint darunter, während der

[1] Vgl. *Studien* I, S. 90ff. u. 104.

[2] H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon,* Leipzig 1950 (Kurztitel: *Bourdon*), S. 170 (Anm. 6), 172 (Anm. 3), 174, 176 (mit Anm. 3), 191 (Anm. 2), 238 – These 74.

[3] Siehe dagegen Besseler, *Bourdon* S. 237, These 68 (zusammenfassend).

[4] CMM I, *Guglielmi Dufay Opera Omnia,* ed. Guglielmus de Van, Tom. I 4.

[5] Bei Machaut gehört hierzu auch das Kyrie, das in der Missa Sancti Jacobi abschnittsweise auf c. f. in der Oberstimme beruht, sonst aber frei komponiert ist.

Tenor-c.f. pausiert!). Zu Beginn des in allen Stimmen textierten Sanctus und Agnus, und zum Schluß aller vierstimmigen Sätze der Messe bilden aber alle Stimmen den seit der Ars nova (die von den Engländern mit angeregt wurde) für den vierstimmigen Satz üblichen Quint-Oktav-Duodezimklang. Die dem untextierten Contratenor der Propriumssätze entsprechende textierte Stimme der Ordinariumssätze paßt besonders gut zum zugrundeliegenden dreistimmigen Satz[1]. Aber auch der untextierte Contratenor der Propriumssätze ist, obwohl er offenbar bei der Komposition zuletzt zum Satz hinzukam, kaum von ihm wegzudenken. Insgesamt liegt jedoch bei den genannten Sätzen der Missa Sancti Jacobi noch nicht die später übliche Stimmpaarung Tenor – Diskant, Baß – Alt, sondern die ältere (motettische) des Oberstimmenduetts zum Tenor-c.f. mit Contratenor vor.

Vierstimmige Ordinariumssätze über liturgischen Ordinariumsmelodien begegnen auch im Old Hall-Ms.[2]. Zuerst sei die Gruppe derartiger Sätze kurz betrachtet, bei denen sich der c.f. im Tenor befindet: Bei Nr. 118 (III, 94 – Tyes) sind alle Stimmen textiert, keine ist besonders benannt. Die beiden unteren schlüsselgleichen Stimmen sind abwechselnd Klangträger. Die beiden Oberstimmen sind ebenfalls schlüsselgleich. Bei den Sätzen Nr. 114 und 133 (III, 76 und 136 – beide von Leonel) ist nur der Contratenor ohne Text. Er hat keine Klangträgerfunktion, ist aber trotzdem für beide Sätze, die beide mit einem Quint-Oktav-Duodezimklang anfangen und schließen, unentbehrlich. Die beiden Oberstimmen sind jeweils schlüsselgleich, bei Nr. 133 auch Tenor-c.f. und Contratenor. Bei Nr. 114 liegt der Contratenor tiefer.

Bei Nr. 113 (III, 70 – Leonel) befindet sich der c.f. in der Oberstimme, Tenor und Contratenor sind dementsprechend ohne Text. Beide Ober- und Unterstimmen sind schlüsselgleich und beginnen je im Einklang. Der Contratenor hat zweimal im Satz eindeutig Klangträgerfunktion und ist auch aus räumlichen Gründen unentbehrlich.

Interessanter sind aber die beiden Sätze Nr. 78 (II, 176 – anonym) und 131 (III, 133 – anonym), bei denen sich der c.f. im Cantus secundus befindet. Bei Nr. 78 sind nur die beiden schlüsselgleichen Oberstimmen textiert. Tenor und Contratenor sind ebenfalls schlüsselgleich, aber textlos. Der Contratenor ist an zwei Stellen eindeutig Klangträger. Der c.f. ist bei dieser in Stimmen notierten c.f.-Bearbeitung mit „Gruppenkontrast" (ihr Schluß ist fünfstimmig) recht frei behandelt.

In Nr. 131 liegt uns eine dreistimmige c.f.-Bearbeitung in Partiturnotation

---

[1] Zwischen Sanctus und Agnus bestehen dennoch Unterschiede. Vgl. hierzu R. Bockholdt, *Die frühen Messenkompositionen von Guillaume Dufay*, Münchner Veröffentl. z. Musikgeschichte, hg. von Thr. G. Georgiades, Bd. 5, Tutzing 1960, S. 72ff. u. 166ff. (Kurztitel: *Messenkompositionen*) Die Studie behandelt in sehr einleuchtender Weise die Zusammenhänge zwischen Rhythmus, Melodie und Klang.

[2] Vgl. *The Old Hall Manuscript, transcribed and edited by* A. Ramsbotham, *completed by* H. B. Collins & Dom A. Hughes, London 1933ff., und hierzu Apfel, *Studien* I, Kap. III, und Teil II, S. 104ff.

mit c.f. in der Mittelstimme und nachträglich hinzugefügtem, textiertem Contratenor, der für sich notiert ist, vor[1]. Die drei zugrundeliegenden Stimmen beginnen und schließen in enger Lage. Sie stehen in den Schlüsseln c_5, c_3 und c_1, der Contratenor steht im c_5-Schlüssel. Das Raumverhältnis wenigstens der beiden oberen Stimmen entspricht also dem später üblichen. Da der Contratenor nachträglich hinzugefügt wurde, hat er nirgends Klangträgerfunktion, auch nicht in bezug auf die Mittelstimme des zugrundeliegenden dreistimmigen Satzes, wie später im vierstimmigen Satz in bezug auf den hohen Contratenor altus, da dieser hier c.f.-Träger ist. Der hinzugefügte Contratenor bewegt sich einmal unter, einmal über dem Tenor des zugrundeliegenden dreistimmigen Satzes und wäre auch klangräumlich entbehrlich. Ein dreistimmiger Satz mit Mittelstimmen-c.f. ist also nicht geeignet, durch Hinzufügung einer tiefen Stimme in einen vierstimmigen verwandelt zu werden.

Wie Br. Trowell und der Verfasser vorliegender Studie gleichzeitig, aber unabhängig voneinander festgestellt haben, wurde die Mittelstimme auch im englischen Faburdon ursprünglich als Hauptträger des c.f. aufgefaßt[2]. Noch bevor die englische Musik auf dem Festland erschien, gingen aber die Engländer nach Trowell (MD XIII, 1959, S. 74) dazu über, den c.f. als in der Oberstimme sich befindend anzunehmen. Diese Wandlung dürfte nun mindestens zum Teil auch durch den Willen zum vierstimmigen Satz mittels Hinzufügung einer tiefen Stimme zu einem dreistimmigen Faburdon oder Faburdon-ähnlichen Satz begründet sein, die kompositionstechnisch ohne Änderung der Mittelstimme des zugrundeliegenden Satzes nicht gut möglich war. Wie aber ein derartiger vierstimmiger Satz komponiert wurde, bei dem der tiefe, nachträglich hinzugefügte Contratenor gegenüber der Mittelstimme des zugrundeliegenden dreistimmigen Satzes, dem hohen Contratenor, Klangträgerfunktion erhielt, beschreibt Guglielmus Monachus ausführlich (CS III, 293b und 295b f.), und Tinctor im Zusammenhang mit der Verwendung der Quart im Kontrapunkt besonders an Schlüssen (CS IV, 84b f.)[3].

Bevor jedoch frühe englische Beispiele für diese Art vierstimmiger Kompositionstechnik erörtert werden, sei noch einiges über den vierstimmigen freien Messen- und Chansonsatz des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts gesagt.

Von den Ordinariumssätzen sind im 14. und beginnenden 15. Jahrhundert

---

[1] In der Ausgabe steht „Contratenor de cantu feriali" fälschlich bei der c.f.-Stimme, statt beim separat notierten, später hinzugekommenen Contratenor.

[2] Br. Trowell, *Faburden and Fauxbourdon*, MD XIII, 1959, S. 43ff., und Apfel, *Studien* I, S. 82ff. – So haben es jedenfalls die englischen Musiker selbst im Zusammenhang mit dem von ihnen so sehr gepflegten Mittelstimmen-c.f. aufgefaßt. Daß der c.f. beim Faburdon wie beim Fauxbourdon faktisch in beiden Oberstimmen erklingt, ist keine Sache des musikalischen Selbstverständnisses, sondern jeweils nur ein Ergebnis musikalischen Tuns.

[3] Vgl. hierzu E. Apfel, *Der Diskant in der Musiktheorie des 12.–15. Jhs.*, Diss. Heidelberg 1953 (mschr.), S. 183ff.

Gloria und Credo frei komponiert. So auch bei der Messe von Machaut[1]. Außer beim Amen des Gloria sind die Stimmen in beiden Sätzen nicht besonders bezeichnet. Wie jedoch die Faksimile-Ausgabe von Gennrich zeigt, ist aber beim Gloria gerade die von G. de Van in seiner Ausgabe der Messe als Contratenor bezeichnete Stimme in Wirklichkeit der Tenor, und die als Tenor bezeichnete der Contratenor des Satzes. So hat die von de Van als Contratenor bezeichnete Stimme immer die Tenorklausel, wenn eine solche stattfindet. Die Schlüsselung des Satzes heißt „Tenor" $c_{4/5}$, „Contratenor" c_4, Oberstimmen c_3 und c_1. Zwischen wirklichem Tenor und Contratenor kommen eher mehr ungedeckte Quarten als im Verhältnis einer der Oberstimmen zum Tenor vor. Demnach könnte der richtige Contratenor zuletzt in den Satz hineinkomponiert worden sein. Beim Credo lautet die Schlüsselung: Tenor c_5, Contratenor $c_{3/4/5}$, Oberstimmen $c_{2/1/3}$ und $c_{2/1}$. Meistens haben am Schluß der Abschnitte die beiden räumlich ziemlich festgelegten Außenstimmen die entscheidende Sext-Oktavfortschreitung. Die räumlich sehr flexiblen „Mittelstimmen" haben demnach bis zu einem gewissen Grade Füll- oder Ergänzungscharakter.

Dem Gloria und Credo der Messe von Machaut entspricht das Credo Nr. XXXIII im Codex Apt (fol. 29′/30)[2]. Interessanterweise sind hier die Stimmen als Tenor, V^a, $VIII^a$ und XII^a bezeichnet. Hier bilden nicht nur vorwiegend die beiden Außenstimmen die entscheidende Sext-Oktavklausel, sondern die beiden Mittelstimmen, besonders aber die als V^a bezeichnete, sind rhythmisch viel komplizierter als jene und erweisen sich so schon äußerlich als Füll- oder Ergänzungsstimmen. Sehr oft beendet die mit V^a bezeichnete Stimme den Abschnitt mit einer kürzeren Note und einer ergänzenden Pause, während die als $VIII^a$ bezeichnete Stimme die Abschnitte durch überleitende Melodiefloskeln verdeckt. Zwischen allen Stimmen, besonders aber zwischen den beiden unteren, begegnen ungedeckte Quarten. Wohl mehr zufällig deckt also die V^a zuweilen Quarten einer der beiden oberen Stimmen zum Tenor.

Daß derartige, in weiter Lage beginnende (und schließende) konduktusartige Gloria und Credo auch dreistimmig sein können, beweisen im Kodex Apt die Nrn. XII, XXX und XXXIV der Ausgabe von Gastoué.

In Dufays frei komponierten vierstimmigen Gloria- und Credo-Satzpaaren Nr. 9/2 und 10/3[3] sind die Stimmen nicht mehr fast nur Note gegen Note geführt, wie in den vorher beschriebenen Sätzen, sondern der Contratenor und

---

[1] Vgl. *Guillaume de Machaut, Messe de Nostre Dame,* Faks. hg. von Fr. Gennrich, Darmstadt 1957; *Guglielmi de Mascaudio Opera I, La Messe de Nostre Dame,* ed. Guglielmus de Van, CMM 2, American Institute of Musicology 1949; *Guillaume de Machaut, Musikalische Werke,* 4. Bd., Messe und Lais, aus dem Nachlaß Fr. Ludwigs hg. von H. Besseler, Leipzig 1943, Neudruck 1954.

[2] Vgl. *Le Manuscript de Musique du Trésor d'Apt (XIV^e–XV^e siècle), Publié avec une introduction par* A. Gastoué, Paris 1936, S. 94ff.

[3] Nach der Zählung von Bockholdt, *Messenkompositionen;* vgl. dort S. 155f. u. Edition S. 38ff.

besonders der Tenor bewegen sich etwas langsamer als die beiden (abgesehen von gelegentlichen Textübernahmen in den Contratenor) allein textierten Oberstimmen. Demnach scheint es sich hier im Gegensatz zu den zuletzt besprochenen konduktusartigen Gloria und Credo mehr um motettische Sätze zu handeln, wie sie z. B. in der Hs. Turin J. II. 9 *(TuB)* überliefert sind (vgl. AfMw XVII, 1960, S. 94f.). Tenor und Contratenor haben jeweils gleichen Schlüssel (c_3 bzw. c_4), ebenso im Satzpaar 9/2 die beiden Oberstimmen, während im Satzpaar 10/3 die eine Oberstimme etwas tiefer steht (c_2). Die Stimmen dissonieren nicht mehr so wie in den vorher besprochenen Sätzen. Diese Bereinigung des Satzes geschah aber zulasten des Contratenors, der jetzt umso mehr springt als vorher. Bezüglich seines Konsonanzverhältnisses zum Satzganzen kann hier auf die Ausführungen R. Bockholdts über das Credo 3 (S. 112 der genannten Arbeit) verwiesen werden, denen nur einige ergänzende Bemerkungen hinzugefügt werden sollen: In T. 68, 77, 98 und 120 dieses Credo verfälscht der Contratenor die im zugrundeliegenden dreistimmigen Satz konsonierende, dem Abschnittsschlußton der Oberstimme vorangehende Unterterz in eine Dissonanz. In T. 101 verwandelt er den Terz-Sextklang der zugrundeliegenden Stimmen in einen Quart-Sextklang in weiter Lage. Im Gloria 10, T. 19 bildet der Contratenor zu der reinen Terz-Sext-/Quint-Oktavkadenz der übrigen Stimmen eine dissonierende Wendung. Auch in T. 40 desselben Gloria stört der Contratenor die Konsonanz der anderen Stimmen. In T. 55 pausiert der Contratenor gerade noch, bevor er mit den anderen Stimmen dissoniert.

Im Satzpaar Gloria 9/Credo 2 – beide Sätze sind unter Verwendung besonderer Mittel (Imitation usw.) gearbeitet[1] – sind weniger Stellen der genannten Art zu finden, aber der Contratenor springt und pausiert hier an Schlüssen ebenso oft wie in den vorher beschriebenen Sätzen.

In beiden Satzpaaren und besonders im Satzpaar 9/2 bilden der Tenor und die beiden oberen Stimmen eine Art Gerüstsatz (Kadenzen in enger Lage). Die Positionen der einzelnen Stimmen sind jedoch nicht so auseinandergehalten wie bei dem im 15. Jahrhundert aufkommenden vierstimmigen Satz. – Eine merkwürdige Erscheinung, die Dufays Sätze mit allen vorher besprochenen verbindet, ist, daß manchmal eine der beiden Oberstimmen zum Schluß eines Abschnitts eine Quint fällt.

Mit einer Ausnahme (Nr. 31) weisen alle im Old Hall-Ms. enthaltenen frei komponierten vierstimmigen Messensätze entweder Gruppenkontrast, Imitationen, Oberstimmen- oder Unter- und Oberstimmenkanon auf[2]. Wie in Dufays Sätzen bewegen sich die mit einer Ausnahme (der Contratenor von Nr. 23, I 76 – Pycard – Mittelstimmenkanon) textlosen, langsameren Unter-, und

[1] Vgl. zur Satztechnik der beiden Sätze Bockholdt, *Messenkompositionen*. Den vorher genannten Stellen entsprechen im Gloria T. 55, im Credo T. 12 u. 45.

[2] Vgl. Apfel, *Studien* I, S. 88f., und für Nr. 31 (nach *LoF*) *Studien* II (Notenanhang), Nr. 52, S. 119f.

die textierten, beweglichen Oberstimmen jeweils in gleicher Lage und haben deshalb jeweils denselben Schlüssel.

Bei Nr. 31 haben die Stimmen folgende Schlüssel: Tenor c_5, Contratenor c_4, Oberstimmen $c_{3/2}$ und c_2. Der Contratenor ist stellenweise Klangträger und damit unentbehrlich für den Satz. Auch bei den anderen Sätzen, besonders aber bei Nr. 33 und 125 (mit Gruppenkontrast) und am wenigsten bei Nr. 15 und 71 (mit Oberstimmenkanon), wirkt der Contratenor stellenweise als Klangträger. Nirgends ergibt sich aber die für den späteren vierstimmigen Satz typische räumliche Anordnung der Stimmen. Eher ist dies bei dem Satz Nr. 3a der Fall, ein in Partitur notiertes dreistimmiges Gloria, dem nachträglich ein Contratenor hinzugefügt wurde[1], der selbstverständlich nirgends Klangträger ist. Leider ist bei dem von Bukofzer gebotenen Anfang des Satzes die originale Schlüsselung nicht angegeben. Sie lautet wohl: c_5, c_5, c_3, c_2 und entspricht damit weitgehend der später bei vierstimmigen Sätzen üblichen.

Wir kommen zum Liedsatz. Für die Rondeaux, Balladen und Virelais Machauts darf hier auf AfMw XVII (1960), S. 92f. verwiesen werden. Die vierstimmigen Chansons Dufays entsprechen satztechnisch durchaus den Werken Machauts. So das Rondeau *Ma belle dame souverainne*[2]. Der Satz besteht aus einem tiefen textlosen Contratenor (c_4) und den höher liegenden, textierten Stimmen Tenor, Cantus und Triplum in gleicher Lage (c_1). Schon die Stimmbezeichnungen weisen auf den Satz Machauts hin. Der einzige Unterschied ist, daß das Triplum textiert ist. In Analogie zu Machauts Sätzen müssen Tenor und Cantus die Gerüst- oder Kernstimmen des Satzes sein, wie es auch tatsächlich der Fall ist. Für die Stellung des Contratenors zu diesem Kern- oder Gerüstsatz sind folgende Stellen kennzeichnend: In T. 5 verfälscht der Contratenor das *f* des Cantus in einen Vorhalt und damit die Terz der Gerüststimmen in eine Vorhaltsterz. In T. 6 bilden Cantus und Tenor einen Sekundvorhalt von unten. Der Contratenor konsoniert zum vorgehaltenen *h* des Tenors und zum Vorhaltston *a* des Cantus, dissoniert aber zum Auflösungston *c* des Tenors. Ein besonders instruktives Beispiel begegnet in T. 20: Der Cantus bildet einen Oberquartvorhalt zum Tenor. Der Contratenor ergreift die Quint unter dem Tenor, als ob die Quart die angestrebte Konsonanz der Gerüststimmen wäre. In Wirklichkeit ist die Terz das Ziel der Gerüststimmen, mit der aber dann der Contratenor dissoniert. Man könnte noch eine Reihe derartiger Fälle aufzählen. Klangträger ist der Contratenor nirgends. Viel besser paßt aber das Triplum zu den Gerüststimmen. Jedoch in T. 16 richtet es sich beim Neueinsatz nach dem Ton des Tenors, der aber nur ein Durchgang ist. Bezeichnenderweise klammert sich hier der Contratenor an den Ton des Cantus, so daß zu der Durchgangsdissonanz des Tenors zum Cantus zwischen Contratenor und Triplum eine weitere Dissonanz

[1] Vgl. M. Bukofzer, *Studies in Medieval and Renaissance Music,* London 1951, S. 36f. (Kurztitel: *Studies*).

[2] Hg. von Besseler, *Bourdon,* S. 262f., und besprochen daselbst S. 73f. u. 84f.

tritt. Besonders in den Takten 13, 16, 21 und 23ff. entstehen durch das Hinzutreten von Triplum und Contratenor zum Gerüstsatz von Tenor und Cantus die merkwürdigsten Klänge.

Bei *Mon cuer me fait*[1] sind alle Stimmen textiert. Im Grunde handelt es sich um denselben Satz wie bei dem vorher besprochenen, nur daß hier offenbar das Triplum zuletzt hinzukam: In T. 7 ist dessen *f* nicht ohne das tiefere *f* des Contratenors und ebenso in T. 28 sein erstes *a* (2. Viertel) nicht ohne das *c* des Contratenors denkbar. Zu Anfang von T. 14 scheint der Contratenor sogar eine Quart zwischen den Gerüststimmen Tenor und Cantus zu decken; es handelt sich jedoch nur um einen Vorhalt des Cantus zum Tenor. Mit Vorhalten und Durchgängen wird auch zwischen den Gerüststimmen ziemlich frei umgegangen. Trotzdem bilden Tenor und Cantus den weitaus besten zweistimmigen Satz innerhalb des vierstimmigen, zu dem wohl zuerst der Contratenor und dann das Triplum hinzukam. Tenor und Contratenor, sowie Triplum und Cantus sind gleich geschlüsselt (c_3 bzw. c_1).

Bei *Hé compaignons resvelons nous* (Stainer, *Dufay*, S. 127ff.) scheinen die beiden textlosen Contratenores zuweilen Klangträgerfunktion zu haben. Da aber zwischen den beiden textierten Gerüststimmen ziemlich frei Vorhalte und Durchgänge angebracht sind, haben die beiden Contratenores oft Gelegenheit, dabei entstehende Quarten der Gerüststimmen zu decken. Es bleiben aber auch solche Quarten ohne Legitimation durch eine tiefere Stimme (T. 2 – Cantus: Viertel *c*, T. 6 – Tenor: Achtel *c*, T. 13 – Cantus: Viertel *c* und *es*, T. 17 – Tenor: Halbe *c* usw.). Die beiden Contratenores bilden vielmehr sogar unter sich oder im Verhältnis zu anderen Stimmen unregelmäßige Quarten (z. B. T. 6: Concordans mit Cantus; T. 13: Concordans mit Contratenor; T. 17: Concordans und Contratenor mit den anderen Stimmen; T. 23: Concordans mit Contratenor usw.). Schon den Stimmbezeichnungen nach ist zuerst der Contratenor zum zweistimmigen Gerüstsatz und dann der Concordans zum dreistimmigen Satz hinzugekommen. Die Schlüsselung ist: Tenor c_4, Contratenor c_4, Concordans c_3, Cantus c_3.

Bei allen drei Sätzen ist das räumliche Verhältnis der Stimmen zueinander noch durchaus ungeklärt. Am wenigsten kreuzen sich die beiden Gerüststimmen bei *Mon cuer me fait*, wo alle Stimmen textiert sind, und wo die Schlüssel der beiden Gerüststimmen eine Quint auseinanderstehen.

Anders müßte aber ein vierstimmiger Satz aussehen, der durch Hinzufügung einer Tiefstimme zu einem realen dreistimmigen Satz entstanden ist. Diese Art der Satzerweiterung begegnet uns nur in England bzw. bei Engländern[2].

[1] *Dufay and his Contemporaries, 50 Compositions, transcribed* ... by J. F. R. u. C. Stainer, London/New York 1898 (Kurztitel: *Dufay*), S. 118ff.

[2] Bezeichnenderweise bleibt in den dreistimmigen Chansons von Frye und Morton (sowie in weiteren anonymen Chansons englischer Komponisten der Zeit) der Contratenor fast immer unter dem Tenor (aber ohne Klangträger zu sein), wodurch wiederum die Möglichkeit entsteht, zwischen den Gerüststimmen einen Contra-

Eines der ältesten Beispiele dürfte die Chanson *O rosa bella* von Dunstable mit dem Contratenor secundus oder den drei Concordantie Bedinghams sein (Dunstable, Werke Nr. 54, S. 133 ff.). Aber weder der Contratenor secundus noch die drei Concordantie Bedinghams wirken satztechnisch auf den zugrundeliegenden dreistimmigen Satz ein. Der Contratenor secundus verdoppelt oder unterterzt vielmehr nur den jeweils tiefsten Ton der von den drei zugrundeliegenden Stimmen gebildeten Harmonie. Die drei Concordantie füllen Akkordlücken oder bilden Terzparallelen zu einer der Stimmen (besonders die oberste zum Cantus – Gymel.) Wie die Schlüsselung (c_4, c_4, c_2 + Contratenor secundus f_4 oder Concordantie f_4, c_4, c_2) zeigt, entsteht auch räumlich weder ein echter Baß, noch ein echter Alt.

Dies geschieht aber bei der vierstimmigen Chanson *L'omme armé* von Robert Morton[1]. Die anonyme dreistimmige Chanson gleichen Textes im Mellon-Chansonnier[2] bildet die drei oberen Stimmen der vierstimmigen Chanson von Morton. Unterschiede zeigen sich nur im Alt bei den Kadenzen (T. 4/5 und 16): Aus der Pänultima-Terz der Mittelstimme des zugrundeliegenden dreistimmigen Satzes zum Tenor wird im vierstimmigen Satz mit Rücksicht auf die Unterquint des hinzugefügten Bassus zum Tenor eine Oberquart, welchen Vorgang Guglielmus Monachus und Tinctor ausführlich beschreiben (s. S. 42). Der Bassus wird also in bezug auf die Mittelstimme des zugrundeliegenden dreistimmigen Satzes, den nachmaligen Altus, zum Klangträger.

Nach Bukofzer stammt die dreistimmige Version des Satzes im Mellon Chansonnier aus dem frühen 15., die vierstimmige aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die dreistimmige Fassung der Chanson im Mellon Chansonnier ist die älteste bis jetzt bekannte. Ob sie auch die originale und Morton deren Komponist ist, läßt Bukofzer unentschieden (vgl. NOH III, S. 130). Der dreistimmige Satz im Mellon Chansonnier ist eine sogenannte „Doppelchanson"[3].

---

tenor altus einzufügen. In den Chansons (Liedern) Cambridge, Univ. Libr. Ms. Add. 5943 (von ca. 1425 – s. Bukofzer, *Studies*, S. 194 ff.), fol. 162′/63 und 165′ (mit französischem – normännischem? – Text) ist der Contratenor sogar Klangträger. Bei fol. 164 bildet er, offenbar ungenau notiert, mit der Oberstimme Dissonanzen. – Bemerkenswert ist auch, daß die markanteren der in E. Apfel, *Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jh.*, AfMw XII (1955), S. 308, Anm. 3 genannten Fälle, in denen der Contratenor dreistimmiger „freier Diskantsätze" Quarten oder verminderte Quinten einer der Gerüststimmen gegen die andere legitimiert, Kompositionen englischer Meister angehören.

[1] Siehe *Les Musiciens de la Cour de Bourgogne au XV^e siècle (1420–1467), Messes Motets Chansons*, hg. v. J. Marix, Paris o.J., S. 96.

[2] Vgl. zum folgenden *An unknown Chansonnier of the 15th Century (The Mellon Chansonnier)* von M. F. Bukofzer, MQ XXVIII, 1942, S. 14 ff., bes. S. 19 ff.

[3] Nach Bukofzer (s. vorige Anm.) bezieht sich dieser Terminus nicht auf die Struktur der betreffenden Sätze, sondern nur auf das Vorhandensein zweier (bei „Tripelchansons" dreier) verschiedener Texte in einer Chanson. Sollte man aber nicht doch auch in Analogie zu der gerade von Bukofzer so klar herausgestellten Doppelstruktur besonders englischer Motetten an satztechnische Zusammenhänge denken? (s. *Studies*, S. 56, Anm. 24).

Der Text *L'omme armé* und die dazugehörige Melodie ist auf die beiden Unterstimmen des dreistimmigen Satzes verteilt; die Oberstimme hat einen anderen Text (Rondeau *Il sera pour vous* – die vierstimmige Fassung Mortons ist textlos). Die beiden Unterstimmen sind, wie aus dem Austausch der Klangbestandteile:

und aus der Schlüsselung hervorgeht, zwei gleichberechtigte Tenores, da auch die „Mittelstimme" dieses dreistimmigen Satzes an einer Stelle Klangträger ist. Mindestens einige dieser, wenn nicht alle genannten Tatsachen weisen auf englischen Ursprung oder Komponisten auch der dreistimmigen Fassung, und hiermit wiederum auf Morton oder dessen vermutlichen Lehrer Dunstable hin. (Die beiden Chansons *O rosa bella* und *L'omme armé* sind einander sehr ähnlich – Austausch der Klangbestandteile!)[1] – Die Schlüsselung der vierstimmigen Version lautet: Contratenor c_4, Tenor c_3, Oberstimmen c_3, und c_1.

Ein besseres Beispiel der Verwandlung eines dreistimmigen Satzes in einen realen vierstimmigen aber ist die dreisätzige, trotz choraler Intonationen frei komponierte Messe (unvollständiges Kyrie, Sanctus und Agnus) in London, British Museum Ms. Egerton 3307[2]. Der zugrundeliegende dreistimmige Satz ist weitgehend in Faburdon-Manier gehalten. Wo jedoch der im Ms. rot notierte Bassus die Quint unter dem Tenor des zugrundeliegenden dreistimmigen Satzes einnimmt, wird die meistens vorliegende Terz der Mittelstimme im zugrunde liegenden dreistimmigen Satz in eine Quart verwandelt, wodurch der Bassus in bezug auf diese Stimme, den Altus des vierstimmigen Satzes, im Abstand einer Oktav zum Klangträger wird. Die Schlüsse bleiben überwiegend dreistimmig.

Es ist wohl anzunehmen, daß die Messe einen älteren Status dieser Technik als die vorher beschriebene Chanson repräsentiert. Aber bei allen drei Beispielen für die Erhebung dreistimmiger Sätze durch englische Komponisten zu vierstimmigen stellen wir fest, daß Tenor und Cantus möglichst den „natürlichen" Oktavabstand dieser Stimmen einhalten (Schlüssel!), da sich ja zwischen ihnen die Mittelstimme des zugrundeliegenden Satzes befindet. Bei Dufay stellte sich dieses Raumverhältnis erst allmählich ein (vgl. Besseler, *Bourdon*). Wir erken-

---

[1] Vielleicht preßte Tinctor die Oberstimme von *O rosa bella* mit dem Anfang des Tenors von *L'omme armé* und dem Anfang anderer Liedtenores als neuem Tenor nicht zufällig zu einem zweistimmigen Beispiel für Proportionen zusammen (CS IV, 173b). Der Verf. vorliegender Studie darf aber in dem ganzen Zusammenhang eine erste Bestätigung für seine Vermutung sehen, daß das Lied *L'omme armé* ursprünglich ein englisches, dann aber französisch textiertes Lied ist. Ja der ursprüngliche Text des Liedes in England könnte *O Robert Knollis, per te fit Francia mollis* gewesen sein (rhythmisch gleich und anfangs durch den Vokal *o* aneinander anklingend). Vgl. zu diesem Lied und zu *L'omme armé* V. Lederer, *Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst*, Bd. I, Leipzig 1906 (Kurztitel: *Heimat*), S. 82f., bzw. 132ff., der aber die beiden Lieder nicht in Zusammenhang miteinander bringt.

[2] Siehe *A newly discovered 15th-Century Manuscript of the English Chapel Royal* (II) von M. F. Bukofzer, MQ XXXIII, 1947, S. 38ff.

nen aber auch die Tendenz der Engländer, der hinzugefügten Tiefstimme wenigstens in bezug auf die Mittelstimme des zugrunde liegenden dreistimmigen Satzes, den Altus, echte Baßbedeutung zu geben. Schon bald scheint man aber dem Baß auch in bezug auf die Oberstimme Baßbedeutung gegeben zu haben, wodurch der oberstimmenbetonte frei komponierte Satz im Sinne des fundamentbetonten motettischen c.f.-Satzes verändert wurde, so daß eine Verschmelzung dieser beiden Satzprinzipe stattfand, wie sie in AfMw XII (1955), S. 297ff. behauptet wurde, und wie es z. B. in dem anonymen *Salve regina*, DTÖ XXVII 1, S. 55ff. der Fall ist[1]. Die deutschsprachige Textmarke beim Tenor („Hilf und gib rat") kann uns nicht hindern, anzunehmen, daß diese Komposition ihrer satztechnischen Beschaffenheit wegen englischer Herkunft ist. So dürfte die Komposition des deutschen Liedes „Elend du hast umfangen" im Schedelschen Liederbuch (München, Bayer. Staatsbibl. Ms. 3232) englischer Herkunft sein (vgl. Bukofzer, NOH III, S. 130). Die festländischen Schreiber hatten offenbar Mühe mit den ursprünglichen englischen Texten solcher Lieder und textierten diese deshalb um (vgl. Bukofzer, NOH III, S. 131). Ein Stück vom Tenor des S. 48, Anm. 1 genannten Proportionsbeispiels von Tinctor, das in starkem Zusammenhang mit englischen Kompositionen steht (s. o.), ist der Anfang des Tenors eines Liedes mit dem deutschen Text „Sig, säld und heil", von dem der Tenor einer Messe in *Tr* 91, fol. 216′–225 (Them. Kat. Nr. 1338–42) als c.f. im Tenor zugrunde liegt (vgl. Lederer, *Heimat*, S. 236ff.).

Für die englische Herkunft der genannten marianischen Antiphon spricht aber auch die Variation des c.f. im Tenor, und der in den verschiedensten Stimmzusammenstellungen auftretende Gruppenkontrast. Die Schlüssel des Satzes lauten: c_4, Tenor c_4, c_3, g_2. Kompositionstechnisch handelt es sich um den Satz, der dann auch in Dufays *Ave regina celorum* von 1464 vorliegt.

Satztechnisch gehören alle vierstimmigen *Salve regina* der in DTÖ XXVII 1, S. 39ff. veröffentlichten zu dem vorher genannten, besonders aber Nr. 4 (S. 50f.) und 5 (S. 52ff. – s. AfMw XII, 1955, S. 308, Anm. 1). Als Tenor von Nr. 5 ist der Tenor der Chanson *Le serviteur* (z. B. bei „H. Isaac", DTÖ VII, S. 238f.) verwendet. Es finden sich aber auch Anklänge an die dreistimmige Chanson *Le*

---

[1] *Sechs Trienter Codices, Geistl. u. weltl. Kompositionen des XV. Jhs.*, Vierte Auswahl, bearb. v. R. Ficker u. A. Orel, Wien 1920. – Vgl. E. Apfel, *Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jh.*, AfMw XII, 1955, S. 297ff., bes. 299ff. Die festländischen Komponisten scheinen jedoch bei der Komposition vierstimmiger freier Sätze (Chansonsätze) nach wie vor vom zweistimmigen Gerüstsatz des Discantus mit dem Tenor ausgegangen zu sein, dem sie zuerst einen tieferliegenden Contratenor bassus und dann zwischen den Gerüststimmen einen Contratenor altus hinzufügten. Kriterien hierfür sind Oktavsprungkadenzen im Contratenor bassus, stark voneinander abweichende Fassungen der Contratenores in verschiedenen Handschriften, oder gar Fehlen des Contratenor altus in einer oder mehreren Handschriften (vgl. die AfMw XII, S. 307, Anm. 4 genannten Sätze und die Revisionsberichte dazu).

serviteur von Bedingham, DTÖ VII, S. 239f., bei der allerdings unklar ist, ob dies der originale Text des Satzes ist (s. NOH III, S. 129, Anm. 4).

O rosa bella, L'omme armé und *Le serviteur* sind Chansons, die schon bald als Vorlagen für auf der Grundlage der Parodie gearbeitete Messen verwendet wurden. Nach Bukofzer waren aber die Engländer, nachdem sie die Einheit des Messordinariums entwickelt hatten, auch an der Entwicklung des Parodieverfahrens in der Messenkomposition beteiligt (s. Bukofzer, NOH III, S. 208ff.).

Außer vierstimmigen Antiphonen und einer Chanson[1] sind die in AfMw XII (1955), S. 308, Anm. 1 als Beispiele für reale vierstimmige Sätze genannten Werke Messen, denen z.T. die oben genannten Chansons zugrunde liegen. Von den drei über einzelnen Stimmen von *O rosa bella* oder als Parodie über diese Chanson gearbeiteten Messen in DTÖ XI 1 (vgl. Lederer, *Heimat*, S. 239ff.) sind die dreistimmige Nr. II und die vierstimmige Nr. III sehr wahrscheinlich englischer Herkunft, da sie reale Sätze sind. Diese Fragen weiter zu verfolgen kann aber nicht Aufgabe vorliegender Studie sein.

Zusammenfassend sei jedoch noch folgendes bemerkt: Hauptmerkmal der englischen Musik ist ein klarer Aufbau der Klänge, möglichst unter Verwendung der tiefstliegenden Töne – gleich welcher Stimme – als Fundament, Vielstimmigkeit, sowie eine gewisse Weiträumigkeit der Stimmen, meistens verbunden mit einer klaren Trennung der verschiedenen Stimmräume, keine zu großen Bewegungsunterschiede der Stimmen. Die Bewegungen der einzelnen Stimmen sind Bewegungen in Konsonanzen zu den auf ihren tiefsten Tönen ruhenden Klängen und sind nicht durch irgendwelche Fortschreitungstendenzen von Terzen oder Sexten bestimmt[2]. Auf diese Weise entstehen oft „pentatonische Wendungen":

und umgekehrt, also Bewegung in Konsonanzen!

Nach den *Studien* des Verfassers und dem Aufsatz in AfMw XVII konnte es scheinen, als beträfe die Leistung der Engländer im 15.Jahrhundert nur, oder

---

[1] Die offenbar recht junge Chanson DTÖ XI 1, S. 118f., mit Imitation durch alle Stimmen außer dem Tenor, dem bis gegen Schluß in lauter Semibreven erklingenden cantus prius factus des Satzes, hat deutschen Text.

[2] Vgl. Bockholdt, *Messenkompositionen*, S. 89f. u. 137f., wo an den dort an letzter Stelle veröffentlichten dreistimmigen Messensätzen Dufays, Edition S. 58ff., auch in Verbindung mit dem Rhythmischen auf ähnliche Erscheinungen aufmerksam gemacht wird, die wohl englische Einflüsse voraussetzen. Nach Ansicht des Verfs. vorliegender Studie sind die soeben genannten Dufay-Sätze im Unterschied zu den vorherigen Kyrie, Sanctus und Agnus, die mehr im Chansonsatz komponiert sind (zweistimmiger Gerüstsatz als Grundlage – die Gloria und Credo weisen ohnehin besondere Züge auf), im sogenannten „freien Treblestil" gehalten: weniger zweistimmiger Gerüstsatz, als frei komponierte Oberstimme, versehen mit zwei Stützstimmen – man beachte das Zurücktreten, ja Fehlen der Oktavsprungkadenz im Contratenor, bes. in der Missa Sancti Antonii Viennensis.

fast nur den motettischen, d.h. auf fremder Melodie als c.f. beruhenden Satz. Wie oben zu zeigen versucht wurde, betrifft sie jedoch auch den frei komponierten Messen-, ja sogar den Chansonsatz, mit dem sich aber die Engländer mehr erst nach ihrer Berührung mit der festländischen Musik um 1420/30 befaßten. Die Leistung der Engländer bestand vielmehr insgesamt in der Schaffung des realen vierstimmigen Satzes, wodurch die Grundlage zur weiteren Entwicklung des Satzes bis zu dem Palestrinas gelegt war, dessen vorwiegend frei komponiertes, also nicht auf c.f. beruhendes Werk noch die Entstehung des realen vierstimmigen Satzes aus dem realen dreistimmigen Satz klar erkennen läßt[1].

Die Frage des Basses ist tatsächlich entscheidend für die Erforschung unserer älteren Musikgeschichte: Vom Baß aus (einer vorwiegend springenden Tiefstimme) zu komponieren setzte sich wohl erst um 1600 wirklich durch (wohl mit entscheidend für die Entstehung der Neuen Musik um diese Zeit). Vom Baß konnte man kompositorisch aber nur ausgehen, wenn er durchweg die tiefste Stimme des Satzes, eine wirkliche „Baßstimme" war. Dies ist z.B. mindestens in allen veröffentlichten Kirchenkonzerten Viadanas der Fall. Viadanas Baß ist ein echter „Basso continuo", während in den Kompositionen der Klassischen Vokalpolyphonie stellenweise auch der Tenor (oder gar eine noch höhere Stimme) die Funktion des Basses übernehmen kann. Dementsprechend setzen sich die um 1600 von den Organisten zur Begleitung von Motetten usw. ausgezogenen Bässe (wie der „Solus Tenor" der älteren Motette) aus den einmal im Baß, einmal im Tenor (oder gar in einer höheren Stimme) befindlichen tiefsten Tönen des ganzen Satzes zusammen. Der neue Baß bewirkte eine neue Klanglichkeit, wurde zur Grundlage unserer modernen Harmonik. Die Solostimmen Viadanas sind demnach echte Tenor-, Alt-, Baß- oder (und) Sopranstimmen im Sinne der klassischen Vokalpolyphonie, während sich die Solostimmen in der Werken verschiedener Komponisten, in denen der Generalbaß auch Ziffern über „9" trägt, aus Partikeln verschiedener Oberstimmen eines im Hintergrund wirksamen drei- oder vierstimmigen Satzes zusammensetzen (verschiedene Akkordbestandteile desselben ergreifen), also einmal höchste Stimme des Satzes (die übrigen „Stimmen" haben kleinere Ziffern) und einmal mittlere Stimme ist (die übrigen „Stimmen" haben hohe Ziffern)[2].

---

[1] Durch die Verwandlung des dreistimmigen in einen vierstimmigen Satz entstand die Stimmpaarung Tenor – Diskant, Baß – Alt, die die alte motettische: Fundament aus Tenor-c.f. und Contratenor – Oberstimmenduett ablöste. Diesen Vorgang läßt der Palestrinasatz, wie bereits bemerkt, noch erkennen (vgl. E. Apfel, *Zur Entstehungsgeschichte des Palestrinasatzes,* AfMw XIV, 1957, S. 30ff., wo allerdings der zweistimmige Chansonsatz, nicht der dreistimmige Faburdon-ähnliche Satz als Grundlage der frei komponierten Komponente gegenüber der motettischen betrachtet wurde), was aber nicht heißen soll, daß der Palestrinasatz nicht ein auf der Wechselwirkung von Klang, Melodie und Rhythmus (Sprache, Deklamation) beruhende Einheit wäre (vgl. R. Schlötterer, *Struktur und Kompositionsverfahren in der Musik Palestrinas,* AfMw XVII, 1960, S. 40ff.).

[2] Vgl. auch H. H. Eggebrecht, *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jh.,* AfMw XIV, 1957, S. 61 ff.

Unterscheidung der Instrumente Buisine, Cor, Trompe und Trompette

von

EDMUND A. BOWLES

Für jeden, der sich mit der mittelalterlichen Literatur beschäftigt, wird sicher die große Anzahl von verschiedenen Ausdrücken für Horn- und Trompeteninstrumente befremdlich sein. Hier genau zu unterscheiden ist problematisch, wenn man das Quellenmaterial nur oberflächlich betrachtet; z.B. nennt der Troubadour Adenès le Roi *cornes, trompes, grosses araines* und *cors sarrasinois*[1] zusammen, während die zeitgenössische Dichtung *Gui de Bourgogne* berichtet, daß

> Là oïssiés soner plus de .m. olifans,
> Grelles et chalemiaus et buisines bruans[2].

Es ist noch hinzuzufügen, daß diese Ausdrücke oft gleichzeitig substantivisch und verbal gebraucht wurden, z.B. „buisiner et corner maint grant cor d'olifant"[3] oder „corner les moniaus"[4].

Teilweise läßt sich diese Erscheinung dadurch erklären, daß die antiken Instrumentennamen auch dann noch weiterlebten und kritiklos angewandt wurden, als in der Völkerwanderungszeit umherziehende Stämme all das zerstört hatten, was von den Römern an Musikinstrumenten übriggeblieben war. Später, d.h. zur Zeit der Kreuzzüge, entwickelte man eine große Zahl neuer Instrumente, oder man importierte sie direkt aus dem Orient. In einigen Fällen blieb die alte Terminologie bestehen, während sich in anderen die Namen

---

[1] Adenès le Roi, *Li Roumans de Cléomadès,* hg. v. A. van Hasselt, Bd. I, Brüssel 1865, S. 91.

[2] *Gui de Bourgogne,* hg. v. F. Guessard u. H. Michelant, Paris 1859, S. 48; vgl. Huon de Méry, *Li Tournoimenz de l'Antecrit*: „Chascuns tenoit trompe d'argent, ou areine, ou bussine, ou graisle" (hg. v. G. Wimmer, Ausgaben u. Abhandlungen a. d. Gebiete romanischer Philologie LXXVI, 1888). *Corne, bussines* und *moinel* werden zusammen erwähnt bei Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu,* hg. v. G. P. Williams, Paris 1929, S. 28.

[3] *Doon de Maience,* zit. bei F. Godefroy, *Dict. de l'ancienne langue française,* Bd. I, Paris 1881, S. 756.

[4] *Garin le Loherain,* hg. v. P. Paris, Bd. I, Paris 1833, S. 162.

zwangsläufig verdoppelten, ja sogar manchmal nebeneinander mehrere Synonyme in verschiedenen Sprachen und Dialekten entstanden. Wenn die lateinisch schreibenden Theoretiker über zeitgenössische Instrumente berichten wollten, bedienten sie sich auch jetzt noch nach wie vor der älteren, antiken Terminologie.

Deshalb ist es auch kein Wunder, wenn selbst die Musikwissenschaftler, da sie sich einer derartig ungenauen und oft widerspruchsvollen Terminologie gegenübersehen, keine volle Übereinstimmung über diese Instrumente erzielen konnten[1]. Wir wollen das Quellenmaterial einer Revision unterziehen und durch eine neue Betrachtungsweise versuchen, sowohl die Nomenklatur als auch den Gebrauch dieser verschiedenen mittelalterlichen Instrumente zu klären.

Cor[2]

Miniaturen des frühen Mittelalters stellen die Horninstrumente vornehmlich als drei Typen dar: das kleine Tierhorn (Stierhorn), das Signalhorn (das man an der Hüfte trug) und das große Kriegshorn aus Metall[3]. Diese Instrumente sind am leichtesten zu identifizieren, weil man gewöhnlich Wörter gebrauchte,

---

[1] Schon vor über 100 Jahren führte die Interpretation zu einem Fehlstart, als Bottée de Toulmon schrieb, daß die *buisine* eine gebogene Trompete sei (*Instruments de musique au moyen âge,* Mémoires de la Société des Antiquaires de France, 2e série, VII, 1844, S. 66). Der unermüdliche Du Cange machte keinen Unterschied zwischen *cor* und *buisine* (*Glossarium mediae et infimae latinitatis,* verb. hg. v. G. Henschel, Paris 1840–50, Bd. II, 605f.). Buhle führte das Problem durch seine Behauptung in eine Sackgasse, daß die *buisine* sich höchstwahrscheinlich aus der älteren *trompe* entwickelt habe (*Die mus. Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters,* Leipzig 1903, S. 29). A. Gastoué, der mittelalterliche Übersetzungen aus dem Lateinischen in die Vulgärsprachen heranzog, faßte in einer Kategorie *cor, trompe* und *buisine* zusammen (*Les Primitifs de la musique française,* Paris 1922, S. 107). Auch G. Reese gelang es nicht, klar zwischen *trompe* und *buisine* zu unterscheiden (*Music in the Middle Ages,* New York 1940, S. 329). Die letzte Ausgabe von *Grove's Dictionary* (I, 1055) besagt, daß *buisine* im Mittelalter der Name für das größere Horn und die Trompete gewesen sei. Nur Fr. Galpin unterscheidet genau zwischen Horn- und Trompeteninstrumenten nach ihrer jeweiligen Bauart; er betont, daß die *trompette* sich nicht aus der älteren *trompe* entwickelt habe (*Old English Instruments of Music,* Chicago 1911, S. 200).

[2] Die Spätantike kannte das einfache barbarische oder gallische Horn als *cornix,* vgl. E. Travers, *Les instruments de musique au XIVe siècle,* Mémoires de la Société des savantes et des beaux-arts des départements de la Sorbonne, 22. April 1881. Dennoch unterschieden karolingische Quellen klar zwischen der größeren gebogenen *tuba* (hauptsächlich als Kriegsinstrument) und dem kleineren *cornu* (als Jagdinstrument gebraucht). Dieser Ausdruck wurde durch das ganze Mittelalter hindurch im Lateinischen beibehalten. Johannes de Garlandia, *Dictionarius* (13.Jh.), rechnet *cornu* unter die Instrumente, auf denen Spielleute spielten; s. Th. Wright, *A History of Domestic Manners and Sentiments in England during the Middle Ages,* London 1862, S. 189. In *The Psalter or Psalms of David* von Richard Rolle of Hampole (um 1340) schreibt der Übersetzer bzw. Kommentator: Singt unserem Gott „in voice of trumpe or corne" (XCVII, 6); s. das *Oxford Engl. Dict.* II, 997.

[3] Siehe Buhle, a.a.O., S. 13f.

deren einer Bestandteil bereits die Form beschreibt. Ein Beispiel zeigt das einfache Tierhorn:

> Zwei herhorn blies man sa
> Vil kreftecliche vor dem tor[1].

Auch das Elfenbeinhorn besitzt seinen charakteristischen Namen:

> Un corn d'olifan haut e cler
> A fait lez sei treis feiz soner[2].

Die durchschnittliche Länge dieses Instruments betrug ungefähr 25 cm („paume et demie"):

> Li cors d'ivoire qui rendoit
> Itel son et tele estormie,
> Avoit de lonc paume et demie,
> Sans plus, sans mains, par verite[3].

Die Hörner waren nicht, wie die späteren Formen, gerade. Ekkehard I. von St. Gallen teilt um 910 in der Beschreibung einer Hunnenschlacht mit, daß man mit dem Gemetzel nicht eher aufhörte, „bis des Herzogs gebogenes Horn zum Aufbruch blies"[4].

Die primitiveren Tierhörner fertigte man zunächst aus dem Horn der Rinder (Bisons, später Ochsen oder Bullen). Dagegen wurde Elfenbein erst im 8. oder 9. Jahrhundert aus dem Orient eingeführt, wo es in Gestalt des Olifants als Horn der Fürsten diente[5]. Einfachere Instrumente stellte man entweder aus Holz her mit einem aufgeleimten Lederüberzug oder aus Leder, das man gerbte, im Wasser aufweichte, auf eine Form schlug und trocknen ließ, bis es steif war. Seit dem 12. Jahrhundert etwa bevorzugte man Metall als Material für Hörner. Neue Techniken waren in der Metallverarbeitung entwickelt worden, so daß man kleinere und größere Gegenstände in guter Ausführung leicht herstellen konnte. So weisen zeitgenössische Quellen darauf hin, daß Kupfer und Messing verwendet wurden:

> Than miste men many hornes here
> Of latoun y-mad, and bras[6].

---

[1] Wirnt von Gravenberc, *Wigalois*, hg. v. J. M. Kapteyn, Bonn 1926, Z. 9349.

[2] Benoit de Saint-More, *Chroniques des ducs de Normandie*, hg. v. F. Michel, Bd. I, Paris 1836, S. 166.

[3] Chrestien de Troyes, *Perceval le Gallois*, Z. 31 750 in allen Ausgaben.

[4] Ekkehard von St. Gallen, *Waltharius*, hg. v. K. Strecker, Berlin 1907, S. 14.

[5] „L'Olifant remonte à une forme orientale qu'on retrouve dans le gothique *ulband*... Le mot a dû venir de l'Orient en France à l'époque de Charlemagne" (G. Paris, in Romania XIX, 1890, S. 124, Anm. 10). C. Sachs stellt jedoch fest, daß der Olifant erst im 10. Jh. aus Byzanz ins Abendland gekommen sei (*Handbuch d. Musikinstrumentenkunde*, 2. Aufl., Leipzig 1930, S. 252).

[6] *Sir Ferumbras*, hg. v. S. Herrtage, London 1879, S. 86. Vgl. *Aliscans*, hg. v. G. Rolin, Leipzig 1894, Z. 3102: „Grand cor de laiton"; Gerbert de Montreuil, *Le Roman de la Violette*, hg. v. D. L. Buffum, Paris 1928, Z. 2562: „i cor fait sonner de laiton"; *The Romance of the Sowdone of Babylone*, hg. v. E. Hausknecht, London 1881, S. 72: „hornes of bras".

Mit dem Aufkommen von Arbeiten aus Kupfer und seiner Legierung, dem schmiedbaren Messing, begannen die Instrumentenmacher, die früheren Tierhörner zu imitieren. Messinginstrumente kamen wahrscheinlich zum größten Teil aus Deutschland, das durch seine großen Bergwerke Zentrum der Messingherstellung geworden war[1]. Im Gegensatz zu späteren Instrumenten mit zylindrischer Luftsäule besaßen all diese Hörner eine weite Röhre mit großem Konus. Ferner gab es keine richtigen Mundstücke, so daß die weite Mundöffnung zusammen mit der ungleichen Röhre eine befriedigende Intonation bedeutend erschwerte.

Diese Kennzeichen sind ausschlaggebend für Tongebung und Klangcharakter des mittelalterlichen Hornes, denn die primitive Bauart, der große Konus und das fehlende Mundstück ließen nur einen rauhen, ungeglätteten Ton zu, dem jede Brillanz fehlte. Die Zeitgenossen hatten diese Tatsachen schon beobachtet und schrieben im 9. Jahrhundert über den Klang des Hornes:

> Cornua rauca sonant, avido latratibus auras,
> Conplent ore canes, fragor ignea sidera pulsat[2].

Ein Dokument aus Dijon nennt noch 1433 das Horn, das in der Stadt für Signalzwecke gebraucht wurde, ein Instrument „qui es un rude son...“[3]. In der *Weltchronik* des Rudolph von Ems heißt es über das Blasen des Tierhorns „und grozer herhorne schal“ und an anderer Stelle „die herhorn schellen“[4].

Da Deutschland das Zentrum für die Herstellung von Metallhörnern war, sind die meisten Belege, die einen Hinweis auf den Klang enthalten, auch deutschen Ursprungs. Die Tatsache, daß so oft besonders nachdrücklich das Klangliche bezeugt wird, kann auf einen „metallischen“ Klang im Vergleich zu den älteren Instrumenten hinweisen.

> Das wart geblâsen ûf dem wal
> So starke, daz die ringe sîn
> Lieht unde lûter guldîn
> Von dem gedoene erkracheten[5].

In dem Liebesroman *Guillaume de Palerne* wird der Klang des Hornes mit „poissons et fors“ charakterisiert[6]. Das bezieht sich zweifellos auf ein Horn aus

---

[1] Siehe G. Sarton, *Introduction to the History of Science*, Bd. I, Baltimore 1947, S. 218f.; *A History of Technology*, hg. v. C. Singer, E. Holmyard, A. Hall, T. Williams, Bd. II, Oxford 1956, S. 65f.

[2] Angilbert von Metz, *Karolus Magnus et Leo Papa*, Monumenta Germaniae Historica, hg. v. E. Dümmler, Berlin 1880, S. 371.

[3] O. Longeron, *La trompette d'argent*, Mémoires de la Commission des antiquités de la Cote-d'Or, 2e série, XIV, 1851, S. 92. Vgl. die „rude hornys“ bei Henry the Minstrel, *The Actis and deidis of the illustere and vailyeand campioun Schir William Wallace*, hg. v. J. Moir, London 1889, S. 79.

[4] Rudolph von Ems, *Weltchronik*, hg. v. G. Ehrismann, Berlin 1915, S. 157 u. 245.

[5] Konrad von Würzburg, *Trojanischer Krieg*, hg. v. A. von Keller, Stuttgart 1858, S. 146.

[6] *Guillaume de Palerne*, hg. v. H. V. Michelant, Paris 1876, S. 10.

Metall. In gleicher Weise spricht eine lebendige Darstellung vom Blasen des Metallhorns:

Qui son cor a si cler sounet
Que la fories et tout li pret,
L'eue li mur et li dongon
Retentissent tout environ[1].

Im frühen Mittelalter blies man auf diesen Tier- und Metallhörnern verschiedene Kampfsignale, wie z. B. Alarm, Angriff, Sammeln, Rückzug usw. Zur Zeit der Kreuzzüge gerieten diese Hörner jedoch schnell in Vergessenheit, nachdem die orientalische Trompete die Rolle eines Kriegsinstruments angenommen hatte. Währenddessen blieb aber der kostbare Olifant ein Zeichen für Vornehmheit, Würde und Ehre.

Benart von Brûbant
Blies ein horn, das Olifant[2].

In der *Chanson de Roland,* die einen der frühesten französischen Belege bringt, tragen zwar Olivier und der Erzbischof Turpin keine Olifants, wohl aber Roland, Graf der Bretagne und Neffe Karls des Großen. Das Horn gehörte unbedingt zur Ausrüstung eines Ritters; es war sozusagen sein Attribut[3].

Horn gon is horn blowe
Is folk hit con yknowe[4].

An das Rolandlied erinnert auch das Folgende: Als König Marke Tristan zu seinem Jagdmeister ernannte, gab er dem Ritter ein Horn als Zeichen seines neuen Dienstes:

Ein hornelîn süez und hel
Hier er im geben an sîne hant[5].

Später benutzten viele Adlige und aufstrebende bürgerliche Familien den Olifant nur noch als heraldisches Sinnbild[6].

Das einfache Horn blieb ein Jagdinstrument, lange nachdem es in anderen Funktionen überlegeneren Formen gewichen war. Von den frühesten karolingischen Jagdbeschreibungen an („ein Brauch der Franken..."[7]) durch das ganze Mittelalter hindurch spielte das primitive Horn seine typische Rolle. Es war klein, leicht, nicht sehr teuer und erforderte keine besondere Kunstfertigkeit. Die wenigen notwendigen Signale bestanden aus rhythmischen Wiederho-

---

[1] Chrestien de Troyes, a. a. O., Z. 31 893.
[2] Wolfram von Eschenbach, *Willehalm,* hg. v. A. Leitzmann, Tübingen 1958, Bd. II, S. 143.
[3] S. den Artikel des Verf.s: *La Hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe féodale,* Revue de Musicologie XLII, 1958, S. 156f.
[4] *King Horn,* hg. v. J. McKnight, Oxford 1901, S. 78.
[5] Gottfried von Strassburg, *Tristan,* hg. v. K. Marold, Leipzig 1906, S. 53.
[6] K. Taut, *Die Anfänge der Jagdmusik,* Leipzig 1927, S. 57.
[7] Einhard, *Vita Caroli Magni,* hg. v. Ph. Jaffe, Berlin 1876, S. 44.

lungen des gleichen Tones[1]. Bei diesen Fanfaren (frz. *mots*) gab es also nur rhythmische Formeln für jeden besonderen Ruf, wie „Ausrücken", „Sammeln", „Fröhliche Jagd!" usw.[2].

Graisle[3]

Das typische kleine Horn des Mittelalters war unter dem Namen *graisle* bekannt. Zum ersten Mal wird dieses Instrument in der *Chanson de Roland* beschrieben. Geoffrey d'Anjou rät dem König, die Nachhut zu retten. Karl der Große ruft seine Vasallen zusammen, wobei er die Franken durch das Horn kommen läßt:

Sunez en vostre corn.

Die Vasallen gehorchen und bemerken beim Hören des Blasens, daß

Gefreid d'Anjou ad sun greisle sunent.
Franceis descendent, Carles l'ad comandet[4].

Eine andere Quelle vergleicht das Instrument mit dem Olifant; wahrscheinlich ist es eher eine Analogie der Form als des Klanges:

Lors sone un gresle por les suens esbaudir.
Qui donc oïst ces olifanz bondir[5].

Über die äußeren Merkmale des Instruments wird gesagt, daß das *graisle* wie der Olifant ziemlich klein war und von der Taille herabhängen konnte.

E grailles par mi la ceinture
Il resembloit une poiture[6].

Da die beiden ersten Belege für dieses kleine Horn aus dem 12.Jahrhundert stammen und damit in eine Zeit gehören, da die neue Metallbearbeitungstechnik

---

[1] Sogar noch im 14.Jh., als Hardouin de Fontaines-Guérin *Le Trésor de Vénerie* schrieb, waren die 14 Jagdsignale keine melodiereichen Figuren, sondern nur rhythmische Formeln auf einem Ton; s. die Ausgabe von J. Pichon u. Bottée de Toulmon, Paris 1855.

[2] Siehe E. Bormann, *Die Jagd in den altfranzösischen Artus- und Abenteuer-Romanen,* Ausgaben u. Abhandlungen a. d. Gebiete romanischer Philologie LXVIII, 1887, S. 35–38.

[3] Lat *gracilis,* afrz. *graile, gresle* oder *graisle*: ein Horn mit einem schrillen, scharfen Ton. Du Cange III, 544. Die verbale Form *(graisloier)* wurde oft gebraucht, um das Besondere des Klangs zu kennzeichnen, z.B. *Chevalier au cygne,* Z. 7607: „Mais ly roys des Taffurs fist ung cor graloyer"; Z. 23 454: „La ot mainte buisine grailoiie et sonnée"; *Aliscans,* Z. 4929: „Lors fet les cors soner et gresloier", s. Godefroy IV, 332.

[4] *Chanson de Roland,* hg. v. J. Bédier, Paris 1922, S. 224.

[5] Herbert de Dammartin, *Folque de Candie,* hg. v. E. Schultz-Gora, Bd. I, Dresden 1909, S. 138.

[6] Guillaume de Lorris und Jean de Meun, *Le Roman de la Rose,* hg. v. E. Langlois, Bd. II, Paris 1920, S. 42.

aufblühte, ist es wahrscheinlich, daß auch das *graisle* aus Metall angefertigt wurde. Sie dürfte demnach dem einfachen Tierhorn überlegen gewesen sein.

Rois Absacons fu d'asaillir mout baus
Une graile sone d'arain et de metaus
Dont recomenche tantast li bate staus[1].

Wie die *Chanson d'Antioche* bezeugt, wurden Korpus und Schallstück jener für die Ritter bestimmten Instrumente mit ziemlich viel Kunstfertigkeit hergestellt; manche wurden sogar mit Einlegearbeiten verziert.

Lo reis sonet un graile que tota la ost l'enten
Lo tangnans es d'evori el flars d'os de serpen[2].

Da der Name dieses kleinen Hornes von seinem Klangcharakter abgeleitet wurde, muß das Instrument, wenn man vom Namen ausgeht, eine viel engere Luftsäule als das gewöhnliche Tierhorn gehabt haben[3]. Sein schriller, greller Ton weist darauf hin, daß das *graisle* an seinem Ende eine kleine Stürze hatte. Die meisten Belege in altfranzösischen Texten erwähnen ausdrücklich den durchdringenden Klang:

Al sun d'un graisle haut e cler
Qui li bons dux fera soner[4].

Der Klang wird an anderer Stelle „lebhaft" oder „frisch", „brillant" und „rein" genannt.

El cors graile, delgat e fresc e lis.
Trop ben estan en bliau[5].

Dieses Horn wurde ursprünglich als Signalinstrument gebraucht. Dabei dürften die konische Luftsäule und die Stürze das Blasen wenigstens einiger Obertöne über dem Grundton ermöglicht haben. Der älteste Beleg erzählt vom Gebrauch dieses Horns im Kampf:

Parmi cel host funt mil grailles suner.
Franc desherbergent, funt lur sumers trosser,
Vers dulce France tuit sunt achiminez[6].

Obgleich diese großen Zahlen stark übertrieben sind, möchte man wissen, ob die vielen, häufig erwähnten *graisles* zu den mittelalterlichen Unteroffizieren

---

[1] *La Chanson d'Anseïs de Cartage*, hg. v. J. Alton, Tübingen 1892, S. 119.
[2] *Chanson d'Antioche*, hg. v. P. Paris, Paris 1848, Z. 286.
[3] S. oben, S. 57, Anm. 3.
[4] Benoit de Saint-More, a.a.O., Bd. II, S. 236. Vgl. *Chanson de Roland*, S. 238: „Et cez buisines et cez graisles mult clers".
[5] Bertran de Born, hg. v. A. Stimming, Halle 1892, S. 128.
[6] *Chanson de Roland*, S. 54. Vgl. Lambert li Tors u. Alexandre de Bernay, *Li Romans d'Alexandre*, hg. v. H. Michelant, Stuttgart 1846, S. 301: „Tous tant. i. a.c. grelles qui sonent la menée." Andere Belege für den Gebrauch des *graisle* im Kampf s. bei Godefroy IV, 330.

gehört haben oder nicht. Dagegen spräche natürlich der oben zitierte Beleg für das königliche Privileg. Von Interesse ist eine weitere Quelle, die zeigt, daß das kleine Horn das Signal zum Beginn eines Banketts gab. Gleichzeitig kündigte auch ein Tusch das zeremonielle Waschen der Ritter an, bevor das wirkliche Fest begann.

Mi sire rex a fait sonner
Un gresle pour l'eue donner[1].

Moinel[2]

Ein dritter Typus des einfachen Horns war ein mittelgroßes Instrument, das im Mittelalter von allen Gesellschaftsschichten gebraucht wurde. Wie der Name besagt, war es mäßig groß, so daß man es über die Schulter tragen mußte. Das bezeugen zeitgenössische Miniaturen[3]. Auch literarische Quellen nennen das „moinel petit ne grant" oder das mittelgroße Horn „qui n'est trop grands ne trop petiz"[4]. Die Schreiber unterschieden ebenfalls zwischen dem *moinel* und der größeren, verbesserten *buisine*, dem zeitgenössischen Trompeteninstrument.

Et buisines et moieniax
Souner et timbres et tabors[5].

Wir besitzen zwar nur wenige ergiebige Zeugnisse über die Bauart des Instruments. Dennoch können wir ein anschauliches Bild gewinnen, weil seine Größe genau beschrieben ist. Wir wissen, daß das *moinel* über die Schulter gehängt wurde (und daher wahrscheinlich gebogen war). Es hatte sicher auch eine konische Luftsäule. Eine Quelle bemerkt nachdrücklich die gediegene Metallarbeit:

Quand Rous veit cels qui esperonent,
Qui de combatre les semunent tost e isnel,
A fait soner un meienel
Dunt les dous chés furent d'or fin[6].

---

[1] G. Kastner, *Les Danses des morts*, Paris 1858, S. 212.

[2] Die Herkunft des Wortes *moinel* ist verschieden gedeutet worden. Kastner (a.a.O.) behauptet, daß das Wort aus lat. *minus*, mlat. *menetum*, afrz. *menuel* komme und dort „ein kleines Horn" bedeute. Godefroy (V, 358) sagt nur, daß es ein kleines Horn, eine *trompe* mittlerer Größe gewesen sei. Dazu schreibt G. Tilander in seinem Lexikon zu dem *Roman de Renart* (Göteborg 1924, S. 102), das afrz. *menuiel* komme aus dem vulg.-lat. *minutellus*, einem Wort für ein kleines Signalinstrument, das allgemein von allen Gesellschaftsschichten gebraucht worden sei. Andererseits meint wiederum F. Brücker (*Die Blasinstrumente in der altfranzösischen Literatur*, Gießen 1926, S. 11), daß anfangs der volle Ausdruck für dieses Instrument *cor moyen* gewesen sei; nachdem das Wort *cor* später verschwand, blieb *moyen*, das noch das Diminutiv *el* erhielt.

[3] S. die Abb. bei Buhle im Anhang.

[4] Bast. de Bouillon, Z. 979, zit. bei Brücker, a.a.O., S. 12.

[5] Guillaume de Palerne, a.a.O., Z. 2933.

[6] Benoit de Saint-More, a.a.O., Bd. I, S. 120.

Der Klang war zweifellos laut und grell. Bei einer weiteren, stärker konischen Röhre wären der Ton gröber und weniger Obertöne brauchbar gewesen. Eine Beschreibung in einem späteren deutschen Traktat spricht davon, daß das *moinel (Mittelhorn)* einen entsprechend „mittelgroßen Ton" hatte[1]. Durch seine Bauart und seinen Ton war der Gebrauch dieses Instruments auf außermusikalische Anlässe wie z. B. Kampf und Jagd beschränkt.

La veissiez les boisines tentir
Les moniaus et corner et bondir
Et les banieres en contremont flatir[2].

Diese Gelegenheiten verlangen nur einfache Signale, die ein Instrument wie das *moinel* auch wirklich ausführen konnte.

Et d'eures en autres sounoit
.i. moienel par grant vigor,
Si que la foriest tout entor
Qui moult estoist bele et fueillie,
Rententissoit de l'estourmie[3].

Trompe[4]

Die Quellen des 8. und 9. Jahrhunderts unterschieden sorgfältig zwischen dem kleineren Signalhorn *(cornu)* und dem geraden Kriegshorn *(tuba)*[5]. Diesen grundlegenden Unterschied stellte man noch drei Jahrhunderte später zwischen der *trompe* und dem einfachen *cor* fest.

Trombas...
E corn e graille clar[6].

---

[1] Heinrich von Flemming, *Der Vollkommene deutsche Jäger und Fischer*, Leipzig 1719, zit. bei Taut, a. a. O., S. 129.

[2] *Li Romans de Garain le Loherain*, hg. v. P. Paris, Bd. I, Paris 1833, S. 162. Vgl. Bormann, a. a. O., S. 36: „Et quant il orent terre prise, sonent grailles et moieniaus."

[3] Chrestien de Troyes, a. a. O., Z. 27 140 u. 27 166.

[4] Wie schon erwähnt, nannte man in den Quellen des 8. und 9. Jhs. das karolingische Kriegshorn *tuba*. Leider wurde dieser Ausdruck später ganz unterschiedslos angewandt, z. B. setzte der Mönch Galfridus Anglicus die engl. *trumpe* mit lat. *tuba, buccina* und *tibia* gleich (*Promptorium parvulorum sive clericorum*, hg. v. A. Way, London 1865, S. 503). In dem *Catholicon Anglicum*, einem engl.-lat. Wörterbuch von 1483, werden *lituus, buccina, tibia* und *tuba* durch das einzige Wort *trumpe* übersetzt (hg. v. S. H. Herrtage, London 1881, S. 395). Im Gegensatz dazu erfährt man in der *Chronik von Parma* (1287), daß dieses Instrument, das von städtischen *tubatores* geblasen wurde, mit der *trompe* identisch gewesen sein muß, da die *tubatores* nur einfache Fanfaren und Signale auf ihren Instrumenten bliesen; s. L. A. Muratori, *Rerum Italicarum scriptores*, Bd. IX, Sp. 811. Deshalb hatte Sachs auch Recht, als er die mlat. *tuba* mit dem frz. *trompe* identifizierte (*Handbuch*, S. 200).

[5] Siehe Angilbert von Metz, a. a. O., Bd. I, S. 378, und Ermoldus Nigellus, *Lobgedicht auf den Kaiser Ludwig*, hg. in: Die Geschichtsschrift der deutschen Vorzeit, Bd. III, S. 336.

[6] Bertran de Born, a. a. O., Z. 35, 5.

Auch in einem Bericht über die Ankunft Karls von Anjou in Tunis (1270) wird ein Unterschied zwischen „trompes et buisines et araines" gemacht[1].

Das gerade (ungebogene) Horn hatte konische Gestalt. Man fertigte es gewöhnlich aus einem langen, dünnen Metallstreifen, der über eine Form gerollt und dann zusammengenietet wurde[2]. Diese Arbeit war eng mit der Kunst des *repoussé*, d.h. dem Modellieren von Metallblech mit Hämmern und Punzen verwandt. Das *repoussé* wurde namentlich im Mittelalter zu einem Kunsthandwerk weiterentwickelt. Jean de Meun schreibt, daß die „trompe est longue et droite"[3]. Der berühmte Traktat *De Proprietatibus rerum* berichtet über diesen Horntypus, daß er von einem Ende zum anderen konisch zuläuft. Ein Mundstück oder eine Stürze (an den Enden der Röhre) werden nicht erwähnt[4]. Jedoch hätte die allmähliche Erweiterung der Schallöffnung verursacht, daß die Schallwellen intensiver durch die Luft hätten übertragen werden können.

Tabours croistre, cors boudonner,
Flagiex piper et trompes braire[5]

Gewöhnlich unterstützte die *trompe*, die in Gemeinschaft mit der Trommel genannt wurde, durch einzelne Töne die rhythmische Begleitung, z.B. „Trompes, tabletes et tabor"[6] oder „Les trompes fisent lor tabour"[7]. Die Bläser kündigten triumphale Einzüge an, begleiteten Botschafter, proklamierten in einer Stadt Dekrete, Gesetze und Verhaftungen und zeigten sogar die Essensstunde feierlich an. Sowohl die Fürsten als auch die großen Städte hielten Musiker für solche Zwecke. Die Rechnungen Philipps des Schönen (1288) und Ludwigs X. (1315) erwähnen einen *trompator* oder *trompeour*; im Altfranzösischen wurde sogar der Ausdruck *publier à son de trompe* für diese Dienste gebraucht[8]. In vielen Städten ritten die Musiker mit den offiziellen Ausrufern (ital. *banditori*) zusammen, wenn sie ihre Runden machten. Sie bliesen einfache Fanfaren oder Signale auf ihren Instrumenten, um die Aufmerksamkeit der Bürger zu wecken und sie zu versammeln, bevor die Ausrufer ihre Mitteilungen und Proklamationen verlasen[9]. In vielen italienischen Städten waren jedoch

---

[1] *Les Grandes chroniques de France*, hg. v. J. Viard, Bd. VIII, Paris 1934, S. 5.

[2] Vgl.. F. Galpin, *Old English Instruments of Music*, Chicago 1911, S. 200.

[3] Jean de Meun, *L'Art de chevalerie*, hg. v. U. Robert, Paris 1897, S. 83.

[4] „... circa tubantis orificium valde stricta, sed in parte anteriori multum ampla", schreibt Bartholomeus Anglicus, *De Proprietatibus rerum* (der musikal. Teil hg. v. H. Müller, Riemann-Festschrift, Leipzig 1908, S. 249).

[5] Guillaume Guiart, *Branches des royaux lineages*, hg. v. J. A. Buchon, Paris 1828, Bd. II, Z. 9611.

[6] Chrestien de Troyes, *Yvain (der Löwenritter)*, Z. 2353, zit. bei Brücker, a.a.O., S. 21.

[7] *Sene de Nausay*, Z. 16 665, zit. ebenda.

[8] Kastner, a.a.O., S. 222.

[9] In Mailand gab es z.B. sechs derartige Musiker, einen für jedes Stadttor und die entsprechenden Stadtteile und Vorstädte. Siehe S. Cerù, *Dell'Amministrazione communale di Milano del secolo XIV*, Rendiconto del Reale Istituto di Scienze e Lettere V, 1872, S. 278.

diese Instrumentisten oder *tubatores* Musiker und Ausrufer in einer Person. Auch postierte man die Spieler oft auf einen oder mehrere Türme bzw. Stadttore. Dort bliesen sie Alarm, gaben auch die Tageszeit bekannt und spielten bei feierlichen Gelegenheiten Fanfaren. Die kriegerischen Klänge ihrer Instrumente verliehen diesen Handlungen eine heldenhafte oder offizielle Note[1].

Auch in der Schlacht wurde die *trompe* geblasen. Man gebrauchte sie dort, um den Rittern Zeichen zu geben:

> Li trompaour trompent sanz faille
> Quant chevalier vont en bataille
> Et autresi quant il retornent[2].

Sie diente auch bei der Jagd. Als König Arthur mit fünfhundert Rittern zur Jagd aufbrach, wurde er begleitet

> With trompes thay trine, and trappende stedes,
> With cornettes and clarions and clergialle notes[3].

Bei Chaucer ist zu lesen, daß die *trompe* zu den Turnieren gehörte.

> Up gon the trompes and the melodie,
> And to the liste's ride the companie[4].

Sie leitete die Bekanntgabe der Kampfregeln ein, gab den Kämpfern das Zeichen zum Anfang und verkündete den Schlußsieg:

> Menestrelz, trompes, naquaires
> Y avoit plus de troys paires
> Qui si haultement cournoyent
> Que mons et vaulx resonnoyent[5].

Bei fürstlichen Hofhaltungen wurde die *trompe* oft gebraucht, um die Essenszeit und, sobald die Mahlzeit fortschritt, die verschiedenen Gänge zu vermelden. Dieser Gebrauch war nur Standespersonen erlaubt, wobei die Spielleute hinter dem Stuhl ihres Herrn standen oder auf dem Balkon saßen, der der Tafel gegenüberlag[6]. Dazu gibt es ein interessantes Gegenstück. Wenn im mittelalterlichen England zu Weihnachten der traditionelle Eberkopf in den Speisesaal gebracht wurde, gingen ihm einige Hornbläser und Sänger voran; dann folgte der Zug der Essensgäste[7].

---

[1] Siehe L. Cellesi, *Documenti per la storia musicale di Firenze*, Rivista Musicale Italiana XXXIV, 1927, S. 283f.

[2] Jean de Meun, a.a.O., S. 113.

[3] *Le Morte Arthur*, hg. v. R. Furnivall, London 1865, S. 52.

[4] *Complete Works*, hg. v. W. W. Skeat, Bd. IV, Oxford 1924, S. 72. Siehe F. Montgomery, *The Musical Instruments in 'The Canterbury Tales'*, MQ XVII, 1931, bes. S. 442.

[5] Christine de Pisan, *Le Livre du duc des vrais amants*, Œuvres poétiques, hg. v. M. Roy, Bd. III, Paris 1906, S. 79ff.

[6] Wright, a.a.O., S. 151f. Vgl. E. L. Cutts, *Scenes and Characters of the Middle Ages*, London 1872, S. 109, und Benoit de Saint-More, a.a.O., Bd. I, S. 336: „On trompe l'iawe, et on lavé/Et se vont au mengier seoir".

[7] R. Warner, *Antiquitates Culinariae*, London 1791, S. XXII.

Buisine[1]

Bis zum ersten Kreuzzug (1096) hatte das Abendland nur einfache Metallhörner. Die meisten von ihnen waren Instrumente mit konischer Luftsäule ohne entwickeltes Mundstück oder klar erkennbaren Schalltrichter am Rohrende. Aber die Begegnung der christlichen Heere mit der sarazenischen Kriegsmusik und die Überlegenheit der morgenländischen Blasinstrumente führten dazu, islamische Trompeten in Europa einzuführen. Den ersten Beleg für die *buisine* findet man in der *Chanson de Roland*:

Si fait suner ses cors et ses buisines[2].

Seit dieser Zeit wurde ein Unterschied zwischen diesem neuen Instrument und den älteren Horntypen gemacht.

Boisines cornent e granz cors,
E s'i mettent tot lor esforz;
Od eus enportent des plus granz
E de tuz les melz resonanz[3].

Während des dritten Kreuzzugs (1189) vermerkten die Chronisten besonders, daß auf der *buisine* Fanfaren gespielt wurden. So war sie wahrscheinlich das erste Instrument, auf dem Tuschs und einfache Melodien aus verschiedenen Tönen ausgeführt werden konnten.

Danses et sons poitevinois
Oï en cors sarrazinois[4].

---

[1] Wie das Gegenstück bei den Horninstrumenten *(trompe)* verlor auch der Name *buisine* an Inhalt, als die mittelalterlichen Übersetzer lat. Texte in die Vulgärsprachen übertrugen. Seit der Karolingerzeit behandelte man *buccina* und *tuba* oft als identische Instrumente. Siehe z. B. Buhle, S. 13. Das behielt man bei, obgleich die sarazenische *buisine* ein gänzlich anderes Instrument als die frühere urspr. *buccina* war. Über die *tuba* der Vulgata heißt es: „Et ci apres moi une grant voiz aussi come de busine" (S. Berger, *La Bible française au moyen âge,* Paris 1884, S. 80); ähnlich in *Les Contes moralisés* von Nicole Bozon: „Quand cel busyne cornera dont parle Seint Pool et dit: canet enim tuba..." (R. Wright, *Dict. des instruments de musique,* London 1941, s. *buisine*). Die *buccina* der Vulgata wurde im Altfranzösischen auch zur *buisine*: „Et David estoit vestuds de une vesture ligne pur humilited, et tuit ensemble menèrent l'arche od léesce et od chants et sons de buccine" (2. Samuel VI, 14; Kastner, a. a. O., S. 215). Eine spätere franz. Glosse über *De Proprietatibus rerum* (s. oben S. 60 Anm. 4) setzt den unterschiedslosen Gebrauch der Wörter für alle Horntypen fort: „bucina es pauca trompa de corn o de fust o d'autra materia" (Du Cange I, 794). Dies geschah trotz der Tatsache, daß „busine" wörtlich eine kleine Röhre bedeutete (Godefroy I, 755).

[2] *Chanson de Roland,* Z. 1629. Frühere Belege (wie Sachs in seinem *Handbuch* S. 285 vermutet) beziehen sich auf die spätantike und karolingische *tuba* oder *trumba,* ein Instrument mit konischer Luftsäule, das manchmal halbmondförmig gebogen war. Augenscheinlich ist eine *buisine* „faite de corne" (Godefroy I, 755) oder „qui au col li prendie" (*Roland* 3960) nicht das hier zur Diskussion stehende Instrument.

[3] Benoit de Saint-More, a. a. O., Bd. I, S. 284. Vgl. *Le Roman de la Rose,* Z. 3988: „et ses buysines et ses cors".

[4] Nicole de Margival, *La Panthère d'amours,* hg. v. H. A. Todd, Paris 1883, S. 7.

Bemerkenswert ist ferner, daß das Wort *fanfare* aus einer Metathese des arab. *anfār* (Trompete) entstanden ist[1]. Das Instrument selbst, manchmal das *cor sarrasinois* genannt, wanderte in der Kreuzzugszeit nach Sizilien, Italien und Nordeuropa. Nach Wolfram von Eschenbach war die *buisine* im Osten erfunden worden und stammte aus dem legendären Land Thusi:

> ûz Thusî di waren brâht[2].

Eine andere Quelle berichtet, daß man eine *buisine* „nâch der heiden sit" geblasen habe[3].

Was die Fertigung dieses neuen Instruments betrifft, so war Westeuropa in der glücklichen Lage, gleichzeitig sowohl unmittelbare Bekanntschaft mit den hochentwickelten sarazenischen Vorbildern und ihren Weiterbildungen gemacht zu haben als auch über eine eigene Kunst der Metallbearbeitung zu verfügen. Mit dem Aufblühen des deutschen Kupfer- und Silberbergbaus im 12. Jahrhundert war eine größere Leistungsfähigkeit im Handwerklichen verbunden. Deshalb konnte auch die Herstellung von Musikinstrumenten bedeutend verbessert werden. Das Maastal lieferte außer Zink auch reichlich Silber und Messing für dünnwandigere Instrumente, die, nebenbei bemerkt, einen besseren Ton ergaben. Das könnte eine Erklärung dafür sein, warum es so viele Beschreibungen der *buisine* in den mittelhochdeutschen Epen gibt. Im Gegensatz zu früheren Instrumenten war die Luftsäule zylindrisch; ein passendes Mundstück und am anderen Ende ein Schalltrichter gaben der *buisine* einen helleren Klang und eine größere Reichweite. Da die ritterliche Hof- und Kriegsmusik sich einer immer größeren Beliebtheit erfreute, war auch ein besseres Instrument erforderlich. Die sog. Heroldstrompete[4] wurde länger geformt, erhielt eine dünnere Röhre und einen weiteren, größeren Schalltrichter an der Schallöffnung[5].

> E ces longes bosines sonent;
> Contre escu qui cler estinchelent,
> E cil penon al vent ventelant[6].

Die Fürsten des Mittelalters bevorzugten die gerade bekannt gewordene Heroldstrompete, die nach damaligen Maßstäben einen ungewöhnlich lauten

---

[1] H. G. Farmer, *Crusading Martial Music*, Music and Letters XXX, 1949, S. 245.

[2] Wolfram von Eschenbach, *Willehalm*, hg. v. A. Leitzmann, Tübingen 1958, S. 366: „Erdâht: ûz Thusî di waren brâht."

[3] Wirnt von Gravenberc, a.a.O., Z. 8651: „Man hörte da busine vil/Blâsen nâch der heiden sit."

[4] S. die Bemerkungen über die *buisine* bei N. Bessaraboff, *Ancient Musical Instruments*, Boston 1940, S. 188.

[5] Vgl. Brücker, a.a.O., S. 18; Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913, S. 65; Bessaraboff, a.a.O., S. 188; P. Panoff, *Militärmusik in Geschichte und Gegenwart*, Leipzig 1938, S. 14.

[6] *Robert le Diable*, hg. v. G. S. Trebutien, Paris 1837, S. 105. Vgl. *Moriz von Craon*, hg. v. M. Schröder, Berlin 1913, S. 78: „Sie bliesen busûnen grôz/Manic stimme das ûz dôz".

und hellen Klang hatte. Sie erhöhte den Pomp und alles, was zur Verherrlichung des hohen Adels diente. Schon die *Chanson de Roland* erwähnt den neuen Klang: *une clere buisine*[1]. Insbesondere berichten aber mittelhochdeutsche Quellen über den hellen „Schall" des Instruments:

Vil schilde sach ershînen
Die hellen pusinen
Mit krache vor im gaben dôz[2].

Derselbe Dichter nennt in einem anderen Werk den Klang „schmetternd":

Von pûsinen galme
Was vor im groz gesnarre[3].

Folglich ist es nicht überraschend, daß die Heroldstrompete ein Freiluftinstrument war und zusammen mit Trommeln gebraucht wurde. Ihr Klang erschien gegenüber den meisten anderen mittelalterlichen Instrumenten zu laut, als daß sie gleichzeitig mit ihnen hätte gespielt werden können.

Tabours et cors sarrazinois
Y ot. Mais cil erent as chans
Pour ce que leur noise ert trop grans[4].

Die *buisine* wurde schnell das meist benutzte Kriegsinstrument des hohen Adels und ihre Spieler gehörten zum Gefolge. Sie trugen das Wappen ihres Herrn auf den Bannern, die an ihren langen Instrumenten flatterten.

...nâch den selben reit
Pusûner, der man och bedarf[5]

Diese Bläser waren nicht nur offizielle Repräsentanten, sondern man gab ihnen auch besondere Privilegien und verband sie nicht mit den gewöhnlichen Stadtpfeifern. Sowohl Gesetze als auch königliche Dekrete verbaten den üblichen Musikanten, diese *adelig freie Kunst* auszuüben und das Recht busine-Bläser zu engagieren, war anfangs nur dem Adel, später auch einigen freien Städten vorbehalten[6].

Da die Heroldstrompete ein Kriegsinstrument war, wurde sie geblasen, um die Ritter zu versammeln.

Blawen ore beme
And banneth ore ferde[7].

---

[1] *Chanson de Roland,* a.a.O., S. 266.

[2] Wolfram von Eschenbach, *Parzival,* hg. v. K. Bartsch, Leipzig 1875, Bd. I, S. 73.

[3] Wolfram von Eschenbach, *Willehalm,* Bd. II, S. 99.

[4] Adenès le Roi, a.a.O., Bd. I, S. 91. Vgl. *Panthère d'amours,* a.a.O.

[5] Wolfram von Eschenbach, *Parzival,* Bd. II, S. 252; vgl. Bd. III, S. 2.

[6] C. Sachs, *The History of Musical Instruments,* New York 1940, S. 281; s. auch Buhle, S. 30. Nach *L'Art de Chevalerie* blies man die *buisines* nur in Gegenwart des Königs oder wenn Ritter unter Anklage standen (a.a.O., S. 113).

[7] *Layamons Brut,* hg. v. F. Madden, London 1847, Bd. I, S. 250.

Sie wurde z.B. auch geblasen, um den Befehl zum Aufbruch zu geben:

Min busûner die bliesen dô
Mit kunst ein reisenot vil hô[1].

Die *buisine* hatte natürlich auch bei den Turnieren ihren Platz. Turnier und Bankett waren ja die Hauptformen des höfischen Lebens im hohen Mittelalter. Hier gab der Herold durch sorgfältig ausgearbeitete und figurenreiche Fanfaren Signale für die verschiedenen Einzelkämpfe.

Sos cels qui kaient, a grant bruit
Sonnent flahutes e buissines
Chevalier firent sor poitrines
Et sor escus et sor haubers
De cevals kaent tos envers[2].

Falls es das Gesetz erlaubte, bestallten die freien Städte *buisinäre,* damit sie von den Türmen Wachsignale bliesen, wichtige Ereignisse ankündigten und die Zeichen zur Abendstunde gäben. Normalerweise wurde dieses Privileg gewährt, wenn ein König oder ein Fürst innerhalb seines Herrschaftsbereichs die Stadtrechte verlieh.

Vait il e vient quant il li siet,
Qu'il doit la nuit faire le guiet
Il monte le soir as creniaus
Et atempre ses chalumiaus
E ses buisines et ses corz[3].

Clarion[4]

Eine kürzere Form der Heroldstrompete war das *clarion.* Es hatte eine sehr enge Schallröhre und entsprechend seiner Größe besaß es eine höhere Stimmlage und einen ungewöhnlich strahlenden Klang. Verhältnismäßig wenige Quellen erwähnen das Instrument, und wenn sie es tun, dann bieten sie wenig Einzelheiten über seinen Bau und Gebrauch. Deshalb ist man zu schließen geneigt, daß dieses Instrument ein weniger bekannter Verwandter der *buisine* war; vielleicht wurde es von Spielleuten geblasen, die bei solchen Rittern oder in solchen Städten Dienst leisteten, die nicht das Recht hatten, die vornehme *buisine* zu gebrauchen.

---

[1] Ulrich von Lichtenstein, *Frauendienst,* zit. bei Panoff, a.a.O., S. 14.
[2] Renaut de Beaujeu, a.a.O., S. 182f.
[3] *Le Roman de la Rose,* a.a.O., Bd. II, S. 94.
[4] Wiederum setzt man das lat. *tuba* oft mit dem *clarion* gleich: „Congregati ibidem per praeconem communem cum tuba, seu clarone, prout moris est..." (Du Cange II, 377). Dagegen nennt Galfridus Anglicus das *clarion* eine *trumpett* (a.a.O., S. 80). Godefroy (II, 144) definiert afrz. *clairain* als Instrument mit lautem, durchdringendem Ton. Diese Art der Klangfülle wäre für die frühere *tuba* oder *trompe* undenkbar.

In seiner *History of England* schrieb William of Malmesbury, daß die *clarions* „einen lauten, widerhallenden Ton" haben[1]. Über diesen Klang und den Umfang wird gesagt:

> Dont oissiés trompetes et claronchiaus retentir et bondir et cryer alarme, et toutes gens saillir sus et uls armer[2].

Eine Quelle wie die vorliegende zeigt, daß das *clarion* im Kampf als Signalinstrument verwandt wurde:

> With pipis, trompes and tabers thereto,
> And loude clarionis thei blew also[3].

Sein durchdringender Klang bestimmte es für den *éclat* des mittelalterlichen Turniers. Bei den Turnieren wurde ja jede Eintragung in die Listen, jeder Angriff und jeder Sieg mit Signalen angezeigt.

> Et estoit grand plaisir de regarder la noblesse, arms reluire, banieres voler, clarius et trompettes sonner[4].

Und bei Chaucer in *Knight's Tale* heißt es:

> The herauds lefte hir pricking up and doun,
> Now ringen trompes loud and clarioun[5].

In seiner Rolle als Signalinstrument wurde das *clarion* gebraucht, um zu warnen und zu befehlen. In *La Fille du Comte de Poitou* „les clarions sonnerent alarme"[6]. Nach einer englischen Urkunde aus dem 13. Jahrhundert mußte das Sammeln vom Herold mit der *tuba* oder *claro* geblasen werden[7]. Der Verfasser des *Journal d'un Bourgeois de Paris* schrieb, daß, wenn ein englischer Ritter in die Stadt kam, sei er ein König, Herzog oder Graf, „il avoit devant lui quatre menesterelz, jouans trompes, clerons, tous jouans sur leurs instruments"[8]. Und bei dem berühmten Fasanenfest in Lille (Februar 1454) machten „quatre clarons... une bature moult hautement" zu jedem Wechsel der dramatischen Unterhaltung, mit der beim Bankett aufgewartet wurde[9].

---

[1] *Historia Anglica,* zit. bei Du Cange II, 337: „Clarasiorum melodia perstrepente".
[2] Jean Froissart, *Oeuvres,* hg. v. K. de Lettenhove, Bd. IV, Brüssel 1868, S. 108.
[3] *Ballad on the Battle of Halidon Hill* (1333), zit. bei Galpin, a.a.O., S. 203.
[4] *Chronique de Jean le Bel,* hg. v. J. Viard u. E. Deprez, Bd. II, Paris 1905, S. 249.
[5] Chaucer, a.a.O., Bd. IV, S. 74.
[6] Zit. bei Brücker, a.a.O., S. 25.
[7] Galpin, a.a.O., S. 200f.
[8] *Journal d'un Bourgeois de Paris,* hg. v. A. Tuetey, Paris 1881, S. 256.
[9] Matthieu d'Escouchy, *Chronique,* hg. v. Guy du F. de Beaucourt, Bd. II, Paris 1864, S. 116ff.

Trompette[1]

Im 14.Jahrhundert erschien ein anderes Instrument und das Diminutiv seines Namens läßt vermuten, daß es die erste „kleine Trompete" war. Es entwickelte sich aus der *buisine,* die man durch bedeutende Veränderungen sowohl in der Länge als auch in der Form beweglicher und handlicher gemacht hatte. Obgleich sogar im Mittelalter *trompe* und *trompette* oft verwechselt wurden, unterschieden jedoch einige Quellen die Instrumente nach ihrer Größe:

> Trumpet, or a lytylle trumpe...[2]

In Wirklichkeit jedoch hatten die beiden Instrumente wenig gemeinsam. Beispielsweise besaß die Stadt Lucca 1308 zwei *tubatores* und einen *trombetta*-Bläser[3]. „Trump" und „trumpet" werden oft nebeneinander genannt.

> Aus deus trompeurs et a celui qui joue de la trompette...[4]

Beide Instrumente hat man auch hinsichtlich ihrer Form wie ihres Gebrauchs voneinander unterschieden.

> And for folkys that lyst daunce
> There were trompes and trumpetes[5].

Praktisch gab es zwei Trompetentypen[6]. Die *trompette de guerre* gebrauchte man bei Prozessionen und anderen Feierlichkeiten, so z.B. bei der Krönung Ludwigs IX. (1461):

---

[1] Gewöhnlich wurde lat. *tubecta,* manchmal auch lat. *tuba* als Trompete wiedergegeben (Du Cange VI, 691; Muratori, a.a.O., Bd. XII, Sp. 60). Seit dem 14.Jh. unterschied man in den meisten städtischen Urkunden die *trompe* von der *trompette.* In Lucca gab es in gleichem Zusammenhang sowohl Bläser der *tromba* wie auch der *trompetta* (E. Elsner, *Untersuchungen der instrumentalen Besetzungspraxis der weltlichen Musik,* Leipzig 1935, S. 19). Ganz ähnlich dienten auch in Siena *tromba-* und *trombetti*-Bläser der Stadt (Cellesi, a.a.O., S. 22; s. auch A. Bertolotti, *Musica alla corte dei Gonzaga in Mantova,* Mailand 1890, S. 8). 1376 hatte Lübeck einen *tubator* und einen *trumpere* im Dienst. In der Literatur wird der gleiche Unterschied gemacht. Guillaume de Machault erwähnt „trompes, bucines et trompettes", während Froissart in seinen *Chroniques* häufig „naquaires, trompes et trompettes" aufführt. Es besteht die Möglichkeit, daß das frz. *trompette* selbst von ital. *trombetta* abgeleitet wurde, da die frühesten Belege in erster Linie auf Italien hindeuten. Zu dieser Zeit gebrauchte man im Norden noch *buisine,* um die Heroldstrompete zu benennen (s. Sachs, *Handbuch,* S. 287). Als das Wort *trompette* allgemein für das kleine Zuginstrument eingeführt wurde, übertrug man in Deutschland das ältere Wort *buisine* auf das größere Baßinstrument. Daher spricht die Nürnberger Chronik (1433) von *pusauner* und führt sie in gleichem Zusammenhang in der Liste der Stadtpfeifer als *trometer* auf (*Die Chroniken der deutschen Städte,* Leipzig 1864, Bd. II, S. 24).

[2] Galfridus Anglicus, *Promptorium parvulorum sive clericorum,* hg. v. A. Way, S. 504.

[3] Sachs, *Handbuch,* S. 286.

[4] *Mahaut d'Artois,* hg. v. J. Richard, zit. bei Wright, a.a.O., S. 177.

[5] John Lydgate, *Reson and Sensuallyte,* hg. v. E. Sieper, London 1901, Z. 5589.

[6] Froissart, a.a.O., Bd.VIII, S. 40: „grant noise de trompes et de trompettes..." Weil ein Trompeter von St. Omer in der Schlacht von Agincourt (1415) seine

Après... les héraulx... les archiers du roy... alloient les trompettes, quy estoient en nombre de cinquante-quatre[1].

Auch Herolde benutzten die Kriegstrompete, um Fanfaren bei feierlichen Anlässen zu blasen. Der Gastgeber eines Gesandtschaftstreffens

avoit roys d'armes, héraulx, poursuyvans, trompettes, menestreux, chappelains, et tous officiers qui appertiennent à estat de princes[2].

Könige und Fürsten ließen sich im Kampfe auch von Kriegstrompeten begleiten. Das Signalinstrument, das gegen Ende des Mittelalters von freien Städten gebraucht wurde, könnte auch die Kriegstrompete gewesen sein. Ein interessantes Dokument aus Dijon bestätigt das hohe Ansehen, das die *trompette* genoß. In dieser Urkunde, in der der Herzog von Burgund um Erlaubnis dieses Instrument zu gebrauchen gebeten wird, heißt es,

qu'il luy plaise que au lieu du cor dont on se sert pour les cris, que l'on eut une trompette, parce que plusieurs seigneurs et gens etrangers se moqent du cor, de ce que ce n'est pas un chose honneste, et que ce serait un plus grand honneur pour la ville d'avoir une trompette qu'un cor...[3].

Die *trompette de menestrel* war, wie der Name sagt, das Instrument des Spielmanns und wurde von einem Bläser, der aller Wahrscheinlichkeit nach Noten lesen konnte, gespielt, ganz im Gegensatz zu den Ausführenden der Tuschs, Signale und getragenen Töne auf der *trompette de guerre*[4]. Die *trompette de menestrel* gehörte wie etwa *cornett, shawm* oder *bombard* zu den *haut* oder lauten Instrumenten.

Ther myghte men here menstralsye
Trumpys, taborns and cornettys crye[5].

So war die Trompete hoch entwickelt und im Vergleich zu den bereits erwähnten Formen ein wirkliches Musikinstrument, das eine echte musikalische Rolle spielen konnte[6]. Bei einem triumphalen Einzug in eine burgundische Stadt, so wird berichtet, gab es „trompettes d'argent, bien vj^{xx} ou plus [Kriegstrompeten] et d'autres trompettes menestrelz..."[7]. Diese neue Unterscheidung zwi-

---

Instrumente verloren hatte, bat er den Rat der Stadt um zwei neue, das eine für den Krieg, das andere für den Frieden (Jean de Pas, *Les ménestrels de St. Omer,* Bulletin de la Société des antiquaires de la Morinie XV, 1923, S. 69).

[1] Jacques du Clercq, *Mémoires,* hg. v. F. de Reiffenberg, Paris 1827, S. 182. Vgl. Godefroy VIII, 85: „Item a nostre trompille de guerre pour un cheval que nous avons fait prendre et achapter de lui."

[2] Siehe J. Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne,* Strasbourg 1939, S. 24f.

[3] Longeron, a.a.O., S. 92.

[4] Siehe Sachs, *The History of Musical Instruments,* S. 328.

[5] *The Romance of the Emperor Octavian,* zit. bei Galpin, a.a.O., S. 191.

[6] Siehe H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon,* Leipzig 1950, S. 51.

[7] L. Gachard, *Collection des documents inédits sur l'histoire de France,* Bd. II, S. 63.

schen privilegierten Trompetern (die dem hohen Adel dienten) und Musiker-Trompetern (die von den Fürsten als Diener in der Pagenklasse gehalten wurden) findet auch Ausdruck in der Andersartigkeit ihrer Aufgaben. In Städten wurden die neuen Trompeten für die Figuralmusik der Stadtmusiker gebraucht [1].

Als weiterer Beweis für die musikalische Funktion der Trompete kann gelten, daß man sie auch in der Tanzmusik verwandte [2]. Karl VI. von Frankreich „faillit brûler avec ses compagnons, ...trompettes, ménestreux, tambourins et chalemies avaient preludé à [la] danse" [3]. Bei Tänzen anläßlich der Hochzeit Isabellas von Portugal und Philipps des Guten von Burgund (1430) „là jouoient les trompectes et ménestreux pour dansses" [4]. Vielleicht sind hier die Improvisationen zu einer basse-dance, dem beliebten Hoftanz des 15.Jahrhunderts, gemeint.

Die Trompete war stets aus Metall und hatte eine enge zylindrische Luftsäule, ein gut passendes Mundstück (wie man auf zeitgenössischen bildlichen Darstellungen erkennen kann) und eine kleine Stürze an der Schallöffnung. Deshalb konnten mehrere Obertöne der Naturtonreihe geblasen werden. Die geringfügige Erweiterung am Röhrenende verringerte auch die Intensität der höheren Obertöne, so daß ein glatterer, klarerer Ton entstand. Seit Anfang des 15.Jahrhunderts begann man, das Instrument, das bis dahin, vom Standpunkt des Bläsers aus gesehen, nur schwer regiert werden konnte, zu krümmen und in Zickzack- bzw. S-Formen zu biegen [5]. Jüngere Instrumente hatten gebogene Röhren und ähnelten deshalb mehr oder weniger ihren modernen Gegenstücken. Höchstwahrscheinlich waren die meisten mit einem Zugmechanismus ausgestattet, damit sie für die Musik der oben erwähnten Art mehrere verschiedene Töne hervorbringen konnten [6].

Viele bildliche Darstellungen des 15.Jahrhunderts zeigen Trompeten, die

---

[1] Siehe des Verfassers *Musical Instruments in Civic Processions during the Middle Ages,* Acta Musicologica (in Vorb.).

[2] Wenn zahlreiche musikalische Denkmäler des 15.Jhs. mit *contratenor trompette* oder etwas Ähnlichem bezeichnet sind, ist damit nicht gesagt, daß derartige Motetten- und Messensätze mit Instrumenten ausgeführt werden sollten. Paulus Paulirinus schreibt um 1460, daß *trumpetum* eine Art mensurale Musik für vier Stimmen sei. Alle Stimmen außer der vierten schritten normal weiter, nur diese letztere werde nach Art der französischen Trompete gesungen (J. Reiss, *Pauli Paulirinus de Praga Tractatus de Musica,* ZfMw VII, 1924/25, S. 261). Vgl. Dufays *Gloria* „ad modum tubae".

[3] A. Pirro, *La Musique à Paris sous le règne de Charles VI,* Strasbourg 1930, S. 29.

[4] Le Fevre, a.a.O., Bd. II, S. 161.

[5] In einer der ersten in Frage kommenden Quellen wird das gebogene bzw. gekrümmte „Blech"-Instrument als *cors crocus* erwähnt (zit. ohne Quellenangabe bei Galpin, a.a.O., S. 201). Die erste bildliche Darstellung von gebogenen Trompeten findet man im Quattrocento bei Fra Angelico und die erste „S"-Form des Instruments ebenfalls im 15.Jh.; s. Sachs, *Real-Lexikon,* S. 395.

[6] Siehe Sachs, *Handbuch,* S. 289. In ital. Quellen wird die *tromba ricurva* der *tromba dritta* gegenübergestellt (L. Cellesi, *Storia della più antica banda musicale senese,* Siena 1906, S. 22).

nicht, wie bis dahin, mit einer Hand und aufwärts gerichteter Stürze gehalten wurden, sondern vielmehr, die Stürze nach unten gerichtet, von beiden Händen angefaßt werden mußten. Die eine Hand befand sich in der Nähe des Mundes, die andere hielt die Röhre an ihrer U-förmigen Umbiegung[1]. Das Mundstück dieses Instruments, das direkt an die Lippen des Bläsers gepreßt wurde, hatte eine besonders lange Röhre und konnte teleskopartig hin- und hergezogen werden, um so den Grundton des Instruments zu verändern. Jeder Zug ermöglichte einen neuen Grundton mit mehreren Obertönen. So besaß das Instrument eine fast lückenlose Tonskala[2]. Offensichtlich verlangte die spätmittelalterliche Polyphonie ein besseres und entwickelteres Trompeteninstrument, als es die einfachere *buisine* oder Heroldstrompete mit ihren verhältnismäßig wenigen Obertönen und der fehlenden Chromatik gewesen war. Im Zusammenhang mit dem Gebrauch von Zugtrompeten sei erwähnt, daß mehrere dieser Instrumente mit besonderen Mundstücken 1490 von der Stadt Frankfurt a. M. für Aufführungen, bei denen es sich in der Regel um zeitgenössische Kompositionen handelte, käuflich erworben wurden[3]. Noch in einer späteren Quelle, der *Musica instrumentalis deudsch* (1528) von Martin Agricola, werden derartige Instrumente genannt. Sie erzeugten ihren großen Tonumfang sowohl durch Lippen- als auch durch Zugtechnik.

> Durchs blasen und ziehen gefüret rein
> Als sein Busaun/Trumeten und claret[4].

Zum Schluß sollen die Ergebnisse zusammengefaßt werden: Das kleine Horn, das die Ritter trugen *(cor)*, war zuerst ein Tierhorn und wurde später aus Leder oder Metall gemacht. Es besaß einen großen Konus und war ungefähr 25 cm lang. Auf dem kleinen Horn konnte man nur ein paar laute, rauhe Töne blasen. Das Signalhorn *(graisle)*, das eine engere Luftsäule als das kleine Horn hatte und das an der Hüfte getragen wurde, scheinen alle Gesellschaftsschichten benutzt zu haben. Das größere Kriegshorn aus Metall *(moinel)* wurde über der Schulter getragen und diente dazu, den Kriegern Kampfzeichen zu geben. Die „trump" *(trompe)* wurde bei Turnieren, Jagden und im Kampf geblasen. Außerdem gebrauchten die Herolde sie, um Dekrete, triumphale Einzüge usw. anzukünden. Sie war weniger gebogen als das einfache Horn und auch besser gearbeitet (aus dünnem Metall). Ob dieses Instrument eine Art Mundstück hatte oder nicht, ist nicht bekannt. Die Heroldstrompete *(buisine)* besaß ihre Vorbilder in sarazenischen Instrumenten und wurde mit einer zylindrischen Luft-

---

[1] Z.B. der Hoftanz von Israel van Meckenem, die ursprünglich für Najera in Spanien bestimmten Orgelflügel von Hans Memling oder die Marienkrönung von Michael Pacher in St. Wolfgang.

[2] Dieses Thema ist im einzelnen von C. Sachs untersucht worden: *Chromatic Trumpets in the Renaissance*, MQ XXXVI, 1950, S. 62–65.

[3] C. Valentin, *Geschichte der Musik in Frankfurt am Main*, Frankfurt 1906, S. 45.

[4] Faksimile-Ausgabe von R. Eitner, Leipzig 1896, S. 31.

säule, einem gut passenden Mundstück und einer Stürze an der Schallöffnung aus Kupfer- oder Messingblech hergestellt. Durch dieses dünnere Material konnten ein besserer, klangvollerer Ton und auch eine vollständigere Skala erzielt werden. Die Heroldstrompete ersetzte die älteren konischen Instrumente und wurde das ritterliche Instrument des Mittelalters. Während das *clarion* nur als kleinere Variante der Heroldstrompete anzusehen ist, begegnet uns mit der Trompete *(trompette, trombetta)* das erste gut spielbare und bewegliche „Blech"-Instrument; sie wurde im 14. Jahrhundert eingeführt. Die Kriegstrompete war ein einfaches, S-förmig gebogenes Instrument mit einer engen zylindrischen Luftsäule, während die kompliziertere Spielmannstrompete mit einem Mundstück, Zug und Stürze ausgestattet war. Dies erlaubte einen vollen, chromatischen Tonumfang. Die Spielmannstrompete diente zur Aufführung von Chansons, Motetten, Tanzmusik, überhaupt jeder polyphonen Musik.

(Übersetzung aus dem Englischen von Dr. Albert Reimann)

Musik als Tonsprache*

von

HANS HEINRICH EGGEBRECHT

„In der Musik ist Sinn und Folge, aber musikalische; sie ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht imstande sind." In seiner berühmten Schrift *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (1854, 15. Aufl. 1922)[1] schuf Eduard Hanslick in Abwehr gegen die romantische Musikauffassung (Musik ist die Sprache der Gefühle) und in Nachbarschaft zu Wilhelm von Humboldts Sprachphilosophie (Sprache ist „verschiedenartige Offenbarwerdung der menschlichen Geisteskraft")[2] den Ausgangspunkt und die Grundlage des heutigen Begriffs der Tonsprache. „Die Formen, welche sich aus Tönen bilden, sind... sich von innen heraus gestaltender Geist" (78f.).

Das Schöne in der Musik bestehe nicht im Darstellen von Gefühlen (die „Gefühlstheorie" übersieht das Hören und „geht unmittelbar ans Fühlen", 77), sondern sei ein spezifisch Musikalisches, d.h. „ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von außen her kommenden Inhalts, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt", 72). Diese Tonverbindungen, „tönend bewegte Formen", seien dem wechselnden Farben- und Formenspiel eines Kaleidoskops vergleichbar, doch mit dem Unterschied, „daß solch unserm Ohr vorgeführtes Tonkaleidoskop sich als unmittelbare Emanation eines künstlerisch schaffenden Geistes gibt" (75). Denn das Tonmaterial, das Tonsystem (dem „Vernünftigkeit durch Naturgesetze innewohnt", 81), jedes einzelne musikalische Element (Intervall, Akkord, Klang-

---

* Aus *Strena Erlangensis,* ungedruckte Festgabe für Helmut Berve zum 65. Geburtstag am 22. 1. 1961. – Vorliegende Abhandlung entstand im Zusammenhang mit dem Referat, dessen Thema dem Verf. anläßlich des 8. Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft gestellt war: *Der Begriff des „Neuen" in der Musik von der Ars nova bis zur Gegenwart* (Report of the Eighth Congress New York 1961, Vol. I, Kassel, Basel, London, New York 1961, S. 195–202).

[1] Zitiert nach der 10. Aufl., Leipzig 1902 (S. 79).

[2] *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* (1836), § 1. „Die Sprache ist eine der Seiten, von welchen aus die allgemeine menschliche Geisteskraft in beständig tätige Wirksamkeit tritt" (§ 3). Einander benachbart sind auch Humboldts Begriff der verschiedenartigen Sprachgestaltung als Erscheinungsweise individueller Geisteseigentümlichkeit (§ 7) und Hanslicks (gegen Hegel gerichtete) Betonung der Individualität musikalischer Schöpfungen, „da ja der subjektiv produzierende Geist wesentlich individuell erscheint" (220f.).

farbe, Rhythmus usf.), sei „geistfähig". Das Komponieren sei „ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material" (81), die tönend bewegte Form „tätige Ausströmung eines künstlerischen Geistes" (75). Dieser geistige Gehalt des musikalischen Kunstwerks aber „darf in kein anderes Moment desselben verlegt werden, als in die Tonbildungen selbst" (82): – „...die ewig unübersetzbare Tonsprache" (103); „denn die Musik spricht nicht bloß *durch* Töne, sie spricht auch *nur* Töne" (207).

Zwar ist Hanslicks Revision der musikalischen Ästhetik im einzelnen noch weit entfernt von historischer Orientierung[1]; ihr Leitbild ist die klassizistische und romantische Art der Komposition und der aus ihr entsprungene Begriff „absoluter" Musik („Was die Instrumentalmusik nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es; denn nur sie ist reine, absolute Tonkunst", 41); und viele der überspitzten und mißverständlichen Formulierungen erklären sich teils aus dem Enthusiasmus, mit dem der Revisionist der herrschenden Gefühlstheorie und poetisierenden Musikbeschreibung entgegentrat, teils aus der Polemik gegen Richard Wagner und die „Neudeutschen", teils aus dem unglücklichen Antagonismus von Formal- und Inhaltsästhetik, der das Musikschrifttum des 19. Jahrhunderts bewegte.

Gleichwohl bedeutet Hanslicks oben skizzierter Grundgedanke („Die Musik will nun einmal als Musik aufgefaßt" und in ihrer Wirkung als die „unausbleibliche Konsequenz der musikalischen Faktoren" erklärt sein, 78 u. 87) einen Wendepunkt der Musikbetrachtung in Zusammenhang mit jenem sich um die Jahrhundertmitte vollziehenden Wandel im Geistesleben, der „durch das Zurückweichen der philosophischen Spekulation aus den Einzelwissenschaften gekennzeichnet ist"[2]. Mit der Kenntnis der musikalischen Elemente sowie der Kompositionslehre in all ihren Teilen verweilt die Betrachtung ja nur im Vorhof des Tonwerkes selbst, dessen je künstlerische Eigenart, kompositorischer, geschichtlicher, personeller Charakter, sich der spekulativen Frage nach dem Wesen der Musik genauso verschließt wie der Gefühlsdeutung und der bildlichen Umschreibung. Hanslicks Schrift lenkte den Blick auf das eigenständig Musikalische der Musik und die Besonderheit des je erklingenden Kunstwerks. So hat sie jene „neue Richtung autonom-musikalischer Anschauungsweise begrün-

[1] Indessen eröffnete sie der geschichtlichen Fragestellung doch alle Möglichkeiten (s. S. 39f. u. 100f.); und es liegt ganz auf der Linie seiner Grundforderung (– „in das Innere der Werke zu dringen" und sie „aus den Gesetzen ihres eigenen Organismus zu erklären" ⟨14⟩ –), daß Hanslick späterhin – „müde des Arbeitens mit abstrakten Begriffen" – im Studium der Musikgeschichte „unerschöpflichen Genuß" fand, in der Überzeugung, „daß eine wirklich fruchtbare Ästhetik der Tonkunst nur auf Grundlage eindringender geschichtlicher Erkenntnis... möglich sei" (*Aus meinem Leben*, Berlin 1894, [4]1911, Bd. I, S. 242f.; vgl. R. Schäfke, *E. Hanslick und die Musikästhetik*, Leipzig 1922, S. 56).

[2] W. Gurlitt in seiner Neubearbeitung des Musiklexikons von H. Riemann, Mainz 1959, Art. *Hanslick*. „Die knechtische Abhängigkeit der Spezial-Ästhetiken von dem obersten metaphysischen Prinzip einer allgemeinen Ästhetik weicht immer mehr der Überzeugung, daß jede Kunst in ihren eigenen technischen Bestimmungen gekannt, aus sich selbst heraus begriffen sein will. Das ‚System' macht allmählich der ‚Forschung' Platz" (Hanslick, S. 3).

det, die über Pfitzner, Halm, Kretzschmar, Riemann, Abert, E. Kurth u.a. weitergewirkt und in der musikwissenschaftlichen Methodik der Gegenwart ihre breiteste Verwirklichung gefunden hat"[1].

Diese Auffassung der Musik als autonom-musikalischer Kunst bekundet sich in dem heute verbreiteten und geläufigen Begriff *Tonsprache*. „Was ist denn die Musik? – Die Musik ist Sprache. Ein Mensch will in dieser Sprache Gedanken ausdrücken; aber nicht Gedanken, die sich in Begriffe umsetzen lassen, sondern *musikalische* Gedanken." „Es will jemand in Tönen etwas mitteilen, was anders nicht zu sagen ist. Die Musik ist in diesem Sinne eine Sprache."[2]

Sprache also in Gegenüberstellung zur Sprache der artikulierten Laute in ihrer gegenständlichen und begrifflichen Zeige- und Nennfähigkeit, die den Tönen fremd ist, ihnen unerreichbar bleibt. Dennoch Tonsprache, und dies nicht nur in Analogie zu dem bedeutungsvollen Lauten der Wortsprache als gegliedertem Ablauf in der Zeit mit Hilfe von Stimme und Gehör in der Weise des Sich-Erinnerns durch Gedächtnis und Schrift, des Lesens und Reproduzierens. Sondern Sprache im Sinne des „sich von innen heraus gestaltenden Geistes", der sich die Wörter wie die Töne erschafft als Medium seiner selbst. Sprache also hier wie dort als das zum Bewußtsein seiner selbst gelangende Denken (nach Hegel: „das bei sich selbst seiende Geistige"), das – wie wir sehen wollen –, indem es sich auch die Welt des Klingenden zum Mittel einer Sprache in diesem Sinne erwählt, nicht anders als „theoretisch" verfahren kann, da doch zunächst und beständig der sinnliche Stoff, das Klingende selbst, zum Objekt solchen Denkens erhoben sein muß, um „geistfähig", d.h. der künstlerisch-musikalischen Form dieses Denkens, der Tonsprache, verfügbar zu werden.

*

Wo immer wir die Forderung Hanslicks erfüllen und Musik als „Denken in Tönen" (219) verstehen und befragen, bewegt und leitet uns – selbst wenn wir „Theorie" verachten – jenes theoretische Interesse, dem die Musik ihr Dasein, ihre Art und ihre Geschichte verdankt. Von Tonsprache kann in der Tat nur dort die Rede sein, wo der Ton als „Sprachwert" zu geistiger Mitteilung befähigt ist, d.h. wo das Klingende durch Theorie zur Vernunft gelangt und so die „Kunst" als Ergebnis und Objekt beständiger Reflexion der „Wissenschaft" verschwistert ist. In diesem Sinne bietet der Begriff Tonsprache eine wohl ideale Charakterisierung der Musik (und letztlich darauf beruhte die einschlagende Wirkung von Hanslicks Schrift), – eine Wesensbestimmung, die selbst nicht geschichtlich begrenzt ist und doch die Geschichtlichkeit zum Prinzip der Musik erhebt, – eine Bestimmung nämlich, in der die Theorie zur Bedingung der

[1] F. Blume, Art. *Hanslick*, MGG V, 1956, Sp. 1492.

[2] Anton Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, Vorträge 1932/1933, hg. v. W. Reich, Wien 1960, S. 46 und 17.

Musik gehört, womit deren „abendländische" Eigenart bezeichnet ist, d.h. zugleich: ihr griechischer Ursprung. Denn „das absolut Neue, was durch die griechische Musik in die Welt gekommen ist – und womit überhaupt erst ‚Musik' im eigentlichen Sinne begründet bzw. möglich gemacht worden ist", war dies, daß die Theorie (die Rechenschafts-Ablegung, gr. *λόγον διδόναι*, lat. *rationem reddere*) sich der klingenden, musikfähigen Phänomene bemächtigte, wobei aber „diese Theorie nicht etwa die nachträgliche Deutung einer bereits vorliegenden ‚Praxis' darstellt, sondern die Praxis allererst aufbaut" [1].

Das Neue war das „pythagoreische Prinzip" der Musik: das zahlenmäßige Bestimmen des Klingenden im Sinne mathematischer Verhältnisse. In einem solchen Verhältnis stehend, ist das klingende Element ein *τόνος*, buchstäblich eine Saiten-„Spannung" der Kithara, da durch diese jene Tonrelationen zur Wirklichkeit des Melos gelangten, die die Messungen am Monochord durch Streckenproportion veranschaulichten. Ein Ton ist also Ton nur aufgrund seines mathematisch bestimmten Verhältnisses (=*λόγος*, lat. *ratio*) zu einem anderen Ton (– die spätere Ton-„Beziehung", s.u. S. 86) [2].

In der Tontheorie sind – bis an die Schwelle der sog. atonalen, d.h. nicht tonartlichen Musik, die die 3. Stufe der Ton-Determination preisgibt [3] – bekanntlich drei Vorgänge zu unterscheiden:
1. die mathematische (die spätere physikalische) Bestimmung der Töne (= Tonverhältnisse oder -beziehungen) gemäß den natürlich-elementaren Bedingungen ihrer Möglichkeit (Ton im intervallischen Sinn; Intervallenlehre);

---

[1] J. Lohmann, *Der Ursprung der Musik,* AfMw XVI, 1959, S. 149. Vgl. auch von dems. *Die griechische Musik als mathematische Form* (AfMw XIV, 1957, S. 147ff.), wo es heißt, daß neben Mathematik und Musik „auch die ‚Literatur' in Wahrheit eine griechische Schöpfung ist", und daß erst hier jenes „Sprach-Bewußtsein" entstand, dessen äußeres Zeichen der Besitz eines *Begriffs* „Sprache" ist (deren Rechenschafts-Ablegung Grammatik, Rhetorik und Dialektik sind) und das überhaupt zur Entstehung jener neuen Form des „Begriffs" führte, die mit der mathematisch-musikalischen Analyse der Erscheinungen so in eins zusammenfällt, wie es die verschiedenen Bedeutungen des griechischen Wortes *lógos* uns zu verstehen geben können: 1. der sprachliche Satz und überhaupt die Rede, 2. die logische Definition, 3. das mathematische Verhältnis.

[2] Nach griechischer Auffassung sind „nur die zahlenmäßig fest bestimmten Töne... überhaupt Töne im musikalischen Sinne... Nur ein zahlenmäßig Bestimmtes ist ein Ton – ist überhaupt ein Seiendes"; O. Becker, *Frühgriechische Mathematik und Musiklehre,* AfMw XIV, 1957, S. 156ff., – wo die Entstehung der griechischen Harmonielehre in Parallele gesehen ist zur Entdeckung des Irrationalen, die der pythagoreischen Mathematik erstmalig ein rein theoretisches Problem eröffnete, – d.h. zur Entdeckung der Inkommensurabilität geometrischer Strecken, die durch die Unmöglichkeit der Halbierung „epimorer" Intervalle bzw. durch deren einzig mögliche Art rationaler Teilung zum Beweis gelangte, – „eine Großtat früher exakter Wissenschaft". – Sehr hilfreich zum Verständnis ist auch G. Martin, *Klassische Ontologie der Zahl,* Kantstudien, Ergänzungsheft 70, Köln 1956, § 1: „Pythagoras".

[3] Da sie nur diese Stufe der Tontheorie aufgibt, nicht aber deren Prinzip, die Ton-Beziehung (im Gegenteil), ist – freilich „nur theoretisch" gesprochen – an ihrer „Sprachfähigkeit" nicht zu zweifeln.

2. die Zusammenordnung dieser Töne in ein System aller verfügbaren Töne (Ton im systemlichen Sinn; Lehre vom Tonsystem);
3. die Theorie der musikalischen Realisation dieses Systems durch das verschiedenartig gebaute und zentrierte Oktavengefüge, wiederum τόνος (*tonus*) genannt, da der Charakter eines Tons praktisch durch seine Position im jeweiligen Tongefüge entschieden wird (Ton im tonartlichen Sinn; Tonartenlehre).
Hinzu kommt die Stufe individueller Konkretisierung des Tones durch den musikalischen Zusammenhang, wobei der Ton auf der Grundlage jener dreistufigen Theorie nun das Ereignis der Praxis wird, des Schaffens von Aussage, das aber auch seinerseits von Reflexion, von einer Theorie und Lehre des Schaffens begleitet wird und auf die Tontheorie zurückwirkt.

Indem so die Tontheorie den Ton (auf allen drei Stufen) als Ton-Verhältnis erkundet und setzt, läßt sie ihn zur Vernunft gelangen, erschafft sie ihn als Logos: als den (gewußten, verfügbaren) „Sprachwert". Dies ist mit jener Legende von der Erfindung der Musik durch Pythagoras gemeint, die als deren Ursprungs- und Wesensbestimmung ihre Ausbreitung und Geschichte begleitet. Denn wo das Klingende nur „Praxis" bleibt, naturwüchsig und usuell, ist seine Sprache Magie oder Ekstase, sein Ort das Brauchtum, seine Lehre die blinde Nachahmung, seine Ausübung das Verharren im Geheiligten und Gewohnten, seine Geschichte wie Naturgeschichte[1]. Solchem Klingenden gegenüber fehlen uns die Möglichkeiten des Benennens, da allen unseren musikalischen Begriffen jene rationale (griechische, „pythagoreische") Bewältigung der Klangwelt innewohnt, die sich als solche zwar über die verschiedensten Kulturen auszubreiten vermag, aber mit ihren Wörtern das Andersartige, ethnisch Gebundene nicht erreichen, nur mißverstehen, nur umdeuten kann. In dem Augenblick, da jenes pythagoreische Prinzip in die Welt kam und das Klingende als gewußter Sprachwert verfügbar wurde, begann auch die Geschichte der Musik im Sinne ihres „Mitgehens" mit der Geschichte des Geistes, der sie entstehen ließ und gebietet, daß sie neu sein muß, um gültig zu sein, – begleitet von der Geschichte der Tontheorie als der ursprünglichen und anhaltenden Bedingung der Möglichkeit, jenes Gebot zu erfüllen. Denn der „neue" Ton – Forderung und Fähigkeit der Musik, Grund ihrer Geschichtlichkeit – ist zwar Ereignis auf der Ebene der Praxis (des Schaffens von Aussage), aber sein musikalisches Kennzeichen ist, daß er zwischen den Theorien steht: stets läßt er die Theorie hinter sich zurück – stets wird er sie erweitern, erneuern.

[1] Guido, dieser leidenschaftliche Praktiker unter den Musiktheoretikern des Mittelalters, nennt das den Zustand der „Blinden". Im Schlußkapitel seines *Micrologus* (CSM 4, ed. J. Smits van Waesberghe, cap. XX: *Quomodo musica ex malleorum sonitu sit inventa*) kennzeichnet er die „vor-pythagoreische" Lage: „Erant antiquitus instrumenta incerta et canentium multitudo, sed caeca; nullus enim hominum vocum differentias et symphoniae descriptionem poterat aliqua argumentatione colligere..." Vielleicht kam er damit dem eigentlichen Sinn seiner Monochordlehre (und dem, was Musik ist) näher als etwa S. Wantzloeben in seinem reichhaltigen Buch über *Das Monochord als Instrument und als System* (Halle 1911), wo die Pythagoras-Legende verächtlich als „Märchen" abgetan wird (S. 11), – das übrigens auch noch auf die Wahrheit hindeutet, daß der Ton, der seine Erfindung dem Klang der Hämmer verdankt, von Anbeginn „instrumentaler" Natur war (s. u.).

Neben der Pythagoras-Legende steht der Mythos, der der Musik den Namen gab: μουσική als Apolls und der Musen Geschenk an die Menschen, der göttliche Ursprung der Musik.

Das pythagoreische und das musische Prinzip der Musik[1] verhalten sich zueinander wie das Monochord (das den Ton beweist) und der Gesang (den die Kithara begleitet), – wie das Vermögen des Verstandes und das der Seele (also wie der Logos des Ergründbaren und der Mythos über das Unergründliche), – wie die Erfindung des Denkers (die dann wie zufällig erfolgt – auf dem Wege vor der Schmiede) und die Schöpfung des Dichter-Sängers (den der Gott begabt, das Neue zu vollbringen, wie ein Gott), – oder wie der Ton als Naturgesetz, d.i. der Ton des Instruments (der mit Hilfe von Instrumenten gemessen wird) und der Ton als Empfindungslaut, die Innerlichkeit der menschlichen Stimme (die durch Gemessenheit zum Ton wird, so wie sie den gemessenen Ton belebt), – oder wie, mittelalterlich gesprochen, der Ton als Gegenstand der quadrivialen Ars musica und des Musicus und der Ton im Vollbringen des Cantors und als Gegenstand der Ars cantus, – oder, neuzeitlich gesprochen, wie Denken und Dichten, Wissenschaft und Kunst, Theorie und Praxis.

Die Geschichte der Musik ist gekennzeichnet durch das Zusammenwirken ihres pythagoreischen und ihres musischen Prinzips. Hier, wo von der Musik als Tonsprache die Rede ist, muß von dem ersteren Prinzip gesprochen werden: von dem „Ton", der aller musikalischen Praxis vorausgeht. Zur Geschichte dieses Tones gehört die zunehmende Herrschaft seines „instrumentalen" Charakters im Reich der Praxis: Monochord und Kithara – Organum und Mehrstimmigkeit[2] – Instrumentalmusik und „absolute" Tonkunst. Das heißt, daß der Ton seine zuallererst theoretische Existenz (sein Wesen als instrumentale Gemessenheit, seinen instrumentalen Ursprung) zur Praxis entfaltet, um der Musik jene „Autonomie" zu verleihen, die „rein musikalisch" zu nennen wir gewohnt sind[3].

---

[1] Vgl. W. Gurlitt, *Zur Bedeutungsgeschichte von ‚musicus' und ‚cantor' bei Isidor von Sevilla*, Mainzer Akademie-Abh., Jg. 1950, Geistes- u. Sozialwiss. Kl., Nr. 7, bes. S. 9ff.

[2] Vgl. hierzu Thr. G. Georgiades, *Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung* (AfMw XIV, 1957, S. 223ff.), wo dargetan wird, daß sich erst eigentlich mit der organalen Mehrstimmigkeit die Konsequenzen der Beschaffenheit des musikalischen Sinnträgers, des Tons, zeigen, der im Gegensatz zur reinen Subjektivität des Sprachlauts „ein Etwas ist, das erst durch ein Werkzeug – Organon – entsteht" und das diesen seinen instrumentalen Charakter erst recht in der Gleichzeitigkeit der Sinnträger entfaltet (womit eine schriftliche Musikdarstellung notwendig wurde, die solcher autonom-musikalischer Struktur „analog" ist). So kann der Terminus *Organum* „als der Inbegriff von Musik verstanden werden. Er weist auf ihr Wesen hin: mehrstimmig, instrumental".

[3] Aufschlußreich auch in diesem Zusammenhang ist Georgiades' Hinweis darauf (a.a.O., S. 227), daß das Wort *canere* zu jener kleinen Wortgruppe gehört, „die als einzige in der Grundbedeutung Musikalisches einschließt", dabei aber „nicht Musikalisch-Autonomes zu isolieren vermag" (sondern Musik unlöslich mit der Sprache verbindet). *Canere* ist (in unseren Gedankengang übertragen) von Haus aus ein un-

So ist mit dem Begriff „Tonsprache" nicht nur eine Wesensbestimmung der Musik überhaupt gegeben (da er das sie bedingende Zusammenwirken von Theorie und Praxis und somit das übergeschichtliche Prinzip ihrer Geschichtlichkeit ideal erfaßt; – und im Sinne einer Wesensbestimmung verwenden wir ihn), sondern zugleich liegt in ihm das Ziel ihrer Geschichte beschlossen: die Loslösung der Musik von der Sprache, um selbständig Sprache zu sein[1]. Das Erreichen dieses Ziels scheint durch das von der absoluten (Instrumental-)Musik inaugurierte Entstehen des Begriffswortes „Tonsprache" im 18. Jahrhundert angezeigt zu sein. Indessen handelt es sich hier nicht nur um eine durchgehende Steigerung, da doch der Ton je nach seiner geschichtlichen Eigenart eine je eigenartige (wenn auch graduell zunehmende) Autonomie der Musik begründet hat.

*

Tonsprache – die Töne sprechen aufgrund von Tonverhältnissen oder -beziehungen, deren theoretisches Erkunden und Setzen die Bedingung der Möglichkeit von Musik ist. Doch was sagen die Töne? – Sie sagen sich selbst nach dem Willen des Menschen, der durch sie Gedanken zur Sprache bringt.

Dieses Selbst des Tones, des Sinnträgers der Musik, unterscheidet ihn vom Sprachlaut, dem Sinnträger der Wortsprache, der als sinnliches Element, als Lautendes kein derartiges Selbst hat, sondern „ein für sich selbständigkeitsloses Mittel geistiger Äußerung", „bloßes Zeichen des Geistes" ist (Hegel). Der Laut des Wortes, für sich genommen – in Absehung von seinem Zeichenwert –, ist unwesentlich (weshalb, in Grenzen, Sprache übersetzbar, ihr Sinn vom Laut abstrahierbar, ihr sinnlicher Stoff verwandelbar ist), – ein Lauten, dem keine objektive, sondern allein subjektive Natur innewohnt: sinnvoll als Zeichen, kaum als es selbst[2].

Anders der Ton als Sprachwert, als Sinnträger der Musik. Auch er ist Werk

---

theoretisches, vormusikalisches Wort, ein Wort „blinder" Praxis (vgl. die erwähnte *multitudo canentium* bei Guido), – womit zusammenhängt (vgl. Gurlitt, *‚musicus' und ‚cantor'*, a. a. O., S. 15ff.), daß das Begriffswort *cantor* bis ins frühe Mittelalter „magische Vorbedeutung" durchschimmern ließ und indem es in das Reich der „Musik" einrückte, des Zusatzes bedurfte (*peritus cantor, cantor per artem* usw.).

[1] Insofern gab es einen Fortschritt in der Musik. Es ist der, den das 18./19. Jh. dann meinte.

[2] Für Hegel (*Vorlesungen über Ästhetik*, 3 Bde., Stuttgarter Jubiläumsausg. der Sämtl. Werke, Bd. XII–XIV) ist die Poesie die geistigste der Künste (deren Stufenfolge durch die „Zurückziehung des geistigen Inhalts aus dem sinnlichen Material" gegeben ist; 3, 226), da sie „ihr sinnliches Element, soweit es nur irgend der Kunst vergönnt werden darf, zu beseitigen weiß" (3, 139), indem hier das „Tönen" (– „das letzte äußere Material der Poesie" –) „ganz zur Wertlosigkeit herabgesetzt ist" (1, 130f.). – Vgl. hierzu auch Georgiades, a. a. O., und von dems., *Der griechische Rhythmus, Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Hamburg 1949, S. 127ff.

des Menschen, von ihm geschaffen, an ihn gebunden. Aber der Ton hat ein Selbst (ist „ein Etwas", wie Georgiades sagt); sein Sinn liegt ganz in der Sinnlichkeit seines Stoffes beschlossen, ist nicht zu trennen von seinem Erklingen, das in kein anderes Hörbares zu übersetzen ist. Ein Wort *lautet,* d.i. „heißt"; ein Ton *klingt,* d. h. „ist": der Sinn des Tones ist sein Selbst; dessen Verwandlung bedeutet das Auslöschen seines Sinnes.

Im Ton lebt und wirkt eine Natur, die außerhalb des Menschen, ihm gegenüber steht, ihn mit umfaßt: die Natur des Klingenden. Schon im nicht- und vor-musikalischen Klingen bringt sich die Natur (die Natur überhaupt, die gegenständlich-sichtbar-räumliche Welt) hörbar zur Erscheinung. Das Klingende ist die Repräsentation (die Stellvertretung, der Ersatz) der sinnlich faßbaren Welt auf der Ebene des Hörbaren.

Die Musik entstand und entsteht fortdauernd in der theoretischen Auseinandersetzung mit der Natur des Klingenden. Die Tontheorie erkundet und setzt die Sprachwerte der Töne in Erkundung dieser Natur. Dies ist die eigentümliche Leistung der Musiktheorie und begründet den einzigartigen Charakter der abendländischen Musik, daß sie, als Wissenschaft, beständig zu der natürlichen Gesetzmäßigkeit des Klingenden vorzudringen sucht. So bringt sie im Ton, den sie als Sprachwert erschafft, diese Gesetzlichkeit zur Sprache. In der Musik gibt das Klingende den Tönen das mit ihrem Sinn identische Dasein, indem es auf seine Gesetzlichkeiten zurückgeführt wird. Und wie im Klingenden überhaupt die Natur überhaupt vertreten ist, so nun repräsentieren die Töne auf der Ebene des Hörbaren die Gesetzmäßigkeit der Natur, die Harmonie des Seienden, die Ordnung der Welt, die Schönheit der Schöpfung. Dieser Gedanke begleitet die Geschichte der Musik; er ist das Grundthema ihrer Deutung. Die Töne sagen ihr Selbst: sie sagen die Ordnung des Klingenden, die ihnen das Dasein gibt; so sagen sie die Ordnung, das Sein.

Doch sie sagen es nach dem Willen des Menschen, der im Blick auf den Ton die Natur des Klingenden so immer wieder neu, so verschieden entdeckt, wie das verschieden ist, was er sagen will, wenn er diese Natur zur Sprache bringt. Deshalb ist die physikalische Akustik, deren Gegenstand „die" Natur des Hörbaren ist, von der Musik als wesenhaft geschichtlicher Erscheinung so weit entfernt. Denn die eine Natur des Tones gibt es nicht, sondern nur sein musikalisches Prinzip: das Tonverhältnis, das ein Setzen dessen ist, was – in Erkundung der Natur – gelten soll. Das Setzen der Töne, der Tonsatz, die „Zusammensetzung" (*compositio*) ist immer ein Setzen der Tonverhältnisse oder -beziehungen, so wie sie gelten sollen. Der Ton, der „die" Natur im Sinne der physikalischen Fragestellung braucht (sie verbraucht), würde nicht sprechen können. Denn die objektive Natur bedarf, um Ton zu werden, der Setzung. So gibt es jenes Selbst des Tones, in dem die Natur des Klingenden zur Sprache kommt, nur nach dem Willen eines Setzenden, eines Sprechenden – eines Menschen, dessen Sprache von jener „Auffassung" der Natur zeugt, zu der ihn

deren „Betrachtung" führte. Die Musik bedarf stets jenes Setzens und Geltens der Töne, das mit der Geschichte der Auffassung des Klingenden gegeben ist, die wiederum die Geschichte der Auffassung des Seienden überhaupt vertritt.

*

Vielleicht wird es gelingen, diese Geschichtlichkeit des Tones durch eine Gegenüberstellung der mittelalterlichen (mathematischen) und neuzeitlichen (physikalischen) Auffassung der Natur des Klingenden zu veranschaulichen.

In der mathematischen Auffassung gilt der Ton (das Tonverhältnis) als Zahl (Zahlenverhältnis); und diese *rationes* – Mittelpunkt der mittelalterlichen Tontheorie – repräsentieren auf der Ebene des Hörbaren die zahlengesetzliche Struktur, die Ratio des Seins, das harmonische Prinzip des Weltenbaues, das sich in der Gesetzlichkeit des Klingenden, in der Harmonie der Töne, im Werk der Musik zur Sprache bringt.

In dieser mathematischen, durch die Monochord-Messung demonstrierten, „pythagoreischen" Setzung und ontologischen Geltung ist der Ton eine arithmetische und geometrische Größe: eine „Einsheit", ein „Punkt". Im Gegensatz zur neuzeitlichen, physikalischen Setzung, die den Ton als „Klang" (als Ton mit Obertönen) definiert, ist der mittelalterliche Ton „nur Ton" – so nur eines, wie die Zahl, die ihn ausdrückt –, der Punkt auf der Saite des Monochords im Verhältnis zu einem anderen Teilungspunkt –, die in sich existierende Einsheit des Zahlenverhältnisses, das ihn erschließt.

Dieser zahlenwertige, punktuelle, tonliche Charakter des Tones hat die „stimmliche" und die „kontrapunktische" Art des Tonsatzes zur Folge. Dies soll hier nur angedeutet werden.

Der Ton in der Melodie des Mittelalters gewinnt seine *qualitas* (*proprietas, vis*) durch die Tonverhältnisse, die ihn umgeben; sein „musikalischer Charakter" ist, wie Handschin sagt, durch die Stellung bestimmt, die er in der „Gesellschaft von Tönen" (der in den Oktavraum transponierten Quintenreihe) einnimmt[1]. Das bedeutet, daß am Charakter des Tones jeder einzelne, ihn umgebende Ton als „er selbst" mitbeteiligt ist[2]. Dies aber nicht (wie in anderer Weise in der

[1] J. Handschin, *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich 1948, – wo allerdings diese auf dem Quintensystem beruhende Tonqualität als der Toncharakter schlechthin gilt und gemeint ist, daß die Töne in bezug auf ihren Charakter durch die Zahl der Quintschritte determiniert sind, die zwischen ihnen liegen. – Im Mittelalter wurde das Tonsystem nicht nach dem Quintenzirkel, sondern auf dem Monochord nach dem (freilich ebenso „mathematischen") Prinzip der Intervallenteilung erstellt.

[2] *d-e-f* ist also nicht „eine kleine Terz aufwärts" (was die Tonfolge als Ausfüllung eines Klangbestandteiles vindizieren würde), sondern die Folge der Verhältnisse Ganzton, Halbton. Dem entsprechen jene Namen und Definitionen der Tonabstände, die das stumme Vorhandensein der Tongesellschaft ins Wort erheben, z. B. *semiditonus*, „id est tonus et semitonium".

nicht-tonartlichen Musik) auf der Stufe des Tonsystems, sondern in Art einer der möglichen Formen der diatonischen Oktave, wodurch die sich gegenseitig bedingenden (machenden) Töne nach eben diesem Prinzip unmittelbarer Gegenseitigkeit an Sinn (Zusammenhang, Faßlichkeit) gewinnen, indem sie zugleich als die Darstellung e i n e s Tones gelten (zum Beispiel – im dorischen Modus – des Tones *D*, dessen Charakter, wenn sich die Melodie von ihm aus erhebt und zu ihm als ihrer *finalis* zurückkehrt, durch die Folge Ganzton, Halbton, Ganzton usw. bestimmt ist)[1]. Dieser ausgesprochen stimmlichen Qualität des Tones entspricht die Auffassung eines zweistimmigen Diskants als „duplex cantus" und die Tatsache, daß auch der Ton einer diskantierenden Stimme durch seine Tonumgebung (durch die Töne, die „zu seiner Stimme gehören") charakterisiert bleibt, so daß in der Tat jede Stimme bis zu einem gewissen Grade ihren eigenen Modus erhalten, d.h. je einen Ton zur Darstellung bringen kann. (Unwillkürlich denken wir hier auch an die getrennt stimmige Aufzeichnung und stimmig verschiedene Textierung der Ars-antiqua-Motette.)

Die Form des mathematischen Tones in der Dimension der Mehrstimmigkeit und das Analogon zu jenem gleichsam „Ton n a c h Ton"-Prinzip der Melodie ist (jedenfalls in der französischen Haupttradition der mehrstimmigen Musik des 13. und 14.Jhs., auf die sich die folgenden Bemerkungen beziehen) der *contrapunctus*, die Setzung Ton g e g e n Ton, die unter gleichzeitiger Berücksichtigung jener stimmlichen Dimension auch vertikal den Ton als Tonverhältnis, als Ratio: als „ihn selbst" verwirklicht. Dieses Setzen des Tones punctus contra punctum ist eine jeweils in sich abgeschlossene Aktion: das in sich ruhende, keiner weiteren Tat bedürftige (und zu keiner „Entwicklung" fähige) Hinstellen des Verhältnisses zweier Größen, die in dieser Hinstellung zu ihrem Selbst gelangen. – Dementsprechend ist auch das Hinzufügen des Tons einer dritten und vierten Stimme jedesmal ein in sich selbständiger Vorgang, indem der neue Ton zwar mit Rücksicht auf den bereits vorhandenen „Gegenpunkt", jedoch abermals in unmittelbarer, in sich gültiger Beziehung zum Ton des vorgegebenen Cantus gesetzt wird – wodurch das Hinzufügen oder Fortnehmen einer Stimme möglich ist (wie es die Geschichte der Motette im französischen 13.Jh. kennzeichnet).

Für die praktische Verwirklichung dieser mathematischen Auffassung des Tones, welche wohl als der letzte und eigentliche Grund für einige der hervorstechendsten Eigentümlichkeiten spätmittelalterlicher Satztechnik anzusehen ist, bedeutet der Cantus prius factus die unabdingbare Voraussetzung. Denn das Setzen eines Verhältnisses ist nicht möglich ohne einen Ausgangspunkt. Der Cantus prius factus bietet die Folge der Bezugspunkte, die der Ton als Ratio zu seiner Existenz benötigt. Zugleich ist er das Band, das den Zusammenhang der

[1] Am sinnfälligsten hat Guido von Arezzo in seinem *Micrologus* (um 1025) diesen Toncharakter (*modus vocum*) als Determinierung der aus der *divisio monochordi* abgeleiteten systemlichen Tonwerte entwickelt.

Setzungen schafft und garantiert[1]. Denn da die Klänge (Intervallstrukturen) in sich ruhen wie mathematische Verhältnisse, besteht zwischen ihnen keine Kausalität, Notwendigkeit, kein logischer Zwang: Jeder nächste Klang wird – am Band des c.f. (und unter Berücksichtigung des „Beginnens", der „Mitte" und des „Schließens" als sprachlicher Grundkategorien) – abermals „hingestellt" in Art einer abgeschlossenen Aktion. Diese statischen Punkte (Einsheiten) werden in unterschiedlicher Weise und Reichhaltigkeit miteinander verbunden. Doch diese Verbindungen, obwohl sie für die sinnliche Wahrnehmung im Vordergrund zu stehen scheinen, haben dennoch untergeordnete Geltung, nicht nur in der Theorie, sondern auch praktisch und in ihrer Wirkung. Denn auch diese Zwischenbewegungen, so lebendig und sinnenfroh sie sich geben mögen, sind geprägt (gefangengehalten) durch den statischen Charakter der harmonischen Gliederungspunkte, deren ideale Form die Quint-Oktav-Struktur ist in ihrer mathematisch „perfekten" (in sich ruhenden) Qualität. Was zwischen diesen Gerüstklängen stattfindet, sind Töne, die – indem sie „zu einer Stimme gehören" – entweder (harmonisch freie) „Zwischen"-Töne perfekter Strukturen sind oder in den Gerüstklang gleichsam hineinkomponiert werden in der Weise, daß sie den Charakter von „Klangwährungen" haben.

Um das Gesagte wenigstens an einem Beispiel zu verdeutlichen: Noch die vor der Schwelle zur Ars nova stehenden Motetten des in Paris wirkenden Petrus de Cruce zeigen dieses Grundprinzip in größter Regelmäßigkeit. Von den insgesamt 63 Takten (*perfectiones*) seiner Motette *Aucun ont trouvé/Lonc tans me/Annun[tiantes]* (*Mo* f. 278) beginnen nur 9 mit perfektem Klang (darunter sind 4 Paenultima-Klänge, Takt 32, 41, 47, 62). Und die „Zwischenbewegungen" (hier durch Langmensur des

Tenors neuerdings wieder ermöglicht) sind noch nahezu in der Weise organaler Melismen komponiert, z. B. zu Beginn des Triplums: Verbindungsmelisma von Oktav zur Quint, Sprung zurück zur Oktav, im 2. Takt nach dem Sprung zur Terz ein Umspielungsmelisma der Quint mit folgendem Verbindungston zur Oktav, – so daß (ebenfalls stets deutlich bei Petrus de Cruce zu beobachten) die Melodiebildung noch immer den Charakter von „Klangwährungen" bewahrt. – Der Auszug der Gerüst-

[1] Man muß sich immer wieder klarmachen, daß hier Melodik und Harmonik (wiederum als „in sich" bestehende Größen) auf zwei verschiedenen Ebenen stehen und der Cantus gewissermaßen die Stelle der späteren „harmonischen Logik" einnimmt, – die dann in der atonalen Musik die Zwölftonreihe ersetzen soll, was aber wahrscheinlich falsch ist, da Atonalität auch ohne Zwölftonreihe möglich ist.

klänge (Takt 1–11) zeigt, wie völlig „zwanglos", von „harmonischer Logik" noch unberührt sie aufeinanderfolgen.

In Machauts Motette Nr. 1[1] beginnen von den 12 Takten der ersten isorhythmischen Periode bloß 3 imperfekt (das Verhältnis im ganzen I. Teil ist 26:10, im II. Teil 6:6, wobei die letzte Periode die „Schluß"-Häufung: perfekt, imperfekt, dissonant zeigt). Schon dieses seltsame Festhalten an den „leeren", mathematisch „vollkommenen" Intervallstrukturen weist darauf hin, daß das seit der Ars nova immer stärkere Hervortreten imperfekter Bildungen nach dem Willen des Komponisten jenes Kompositionsprinzip des Setzens von Rationes nicht aufheben oder in Frage stellen soll (– es wird nur von sinnlicher Schönheit, von Süße erfüllt)[2]. Wenn man das harmonische Gerüst herauszieht (Beisp. 2b), offenbart sich auch hier noch die in

sich abgeschlossene, „hingestellte" Art der Klänge, d.h. deren harmonisch freie („unlogische"), am Band des c.f. aufgereihte Folge. So zeigt auch die Melodiebildung – freilich nun durch Einbeziehung von Terz und Sext in ihren kantablen Möglichkeiten bereichert – noch immer die Form von „Klangwährungen" (wie über dem

[1] *Guillaume de Machaut, Musikalische Werke,* Bd. III, Motetten, hg. v. F. Ludwig (PÄM IV/2), Leipzig 1929.

[2] Die isorhythmische Motette Machauts stellt ja bekanntlich die höchstgesteigerte Ausprägung dieser mathematischen Kompositionsart dar. Denn auch die mittelalterliche (modale und mensurale) Proportions-Rhythmik ist „mathematischer" Art: auch jede rhythmische Einheit ist eine *ratio,* Hinstellung eines durch Zahlen erfaßten (und so zu seiner Existenz gelangten) Verhältnisses zweier oder mehrerer Zeiten im Sinne einer abgeschlossenen Aktion – nicht dazu geeignet, etwas Neues, anderes aus sich zu „entwickeln". Deshalb ist das Grundgesetz mathematisch-musikalischer Bildungen die Wiederholung (und Variation): in der Dimension der Mehrstimmigkeit die taktweise Wiederholung des qualitativ „Perfekten", in der Zeitdimension die Wiederholung des Rhythmus – auch in der Form proportionaler Variation der Tenormensurierung durch Augmentation und Diminution (wobei letzteres üblich wird in Erfüllung der ästhetischen Grundforderung der „Steigerung" ⟨durch Beschleunigen⟩). – Ausgehend von der rhythmischen Zubereitung des Tenors (dessen Wahl und Gestaltung mit Bindung an Auctoritas, mit liturgischer Geltung und mit Vernehmbarkeit wenig oder nichts zu tun hat) löst sich die verwunderlich „unsinnliche Subtilität" der Isorhythmie darin auf, daß es sich hier in allen Details um die kunstvolle Entwicklung von bereits in der Ars antiqua zu beobachtenden absolut kompositionstechnischen Notwendigkeiten handelt, die in der mathematischen Natur des Tones begründet sind und aus der Aufgabe erwachsen, aus dieser Art von Ton eine Komposition zu schaffen, die Ausdehnung und Faßlichkeit, Gliederung und Zusammenhang besitzt. Die Entstehung und Geschichte der Isorhythmie zeigt ja gerade das Bestreben, das kompositionstechnisch Notwendige auch auf die Stufe sinnlichen Wahrnehmens zu erheben, indem die Oberstimmen isoperiodisch, isorhythmisch und isomelodisch an der Tenorgliederung teilnehmen (vgl. zu den Stufen dieser Entwicklung neuerdings W. Apel, *Remarks about the Isorhythmic Motet,* in: L'Ars Nova, Colloques de Wégimont II, 1955 [Paris 1959], S. 139ff.).

Triplum angedeutet ist). Und nach wie vor gilt die direkte Beziehung jeder Stimme zum Tenor, so daß die Wegnahme einer der beiden Oberstimmen noch immer möglich wäre.

Der mathematische Ton des Mittelalters: das „Hinstellen der Rationes", bringt die Natur des Klingenden zur Sprache nicht als Werden (Natur, die sich „aus Triebkräften entwickelt"), sondern als Sein, *natura naturata, natura creata:* Geschaffenheit. In diesem Hinstellen der Rationes, gleichbedeutend mit der Tonlichkeit des Tones, wesenhaft verbunden mit der Proportions-Rhythmik und dem mathematischen Aufbau der Komposition, gründet der ontologische Charakter mittelalterlicher Tonsprache. Sie sagt auf der Ebene des Hörbaren die unwandelbare Ordnung des Seins: die „Hingestelltheit" der Welt. Diese Aussage war gleichsam ihr Ziel. Ihr Werden kann beschrieben werden als die Entfaltung des mathematischen Tones zur Praxis eines Tonsatzes: Durchrationalisierung des liturgischen Gesanges, Hand in Hand mit dem Erstellen der mittelalterlichen Tonarten und den Anfängen der Tonschrift; Neuschaffen (*compositio*) von Melodien; Entstehung der Mehrstimmigkeit, der ausgebildeten Tonschrift, der Komposition mehrstimmiger Musik, der rhythmischen Modi und der Mensuralnotation, der Drei- und Vierstimmigkeit. Erfüllt vom ontologischen Gehalt ihrer Aussage, gewinnt die Tonsprache von Stufe zu Stufe an Autonomie, auch gegenüber dem Dienst am „Wort", den liturgischen Aufgaben und sozialen Bindungen. Dabei steht der Zusammenschluß von Musik und Mathematik, wie er sich im heute oft verkannten, weil vielfach nur äußerlich beschriebenen Begriff der Ars musica bekundet, im Zentrum der Ereignisse. Was auch immer dann im Bau spätmittelalterlicher Kompositionen nur Zahl und Rechnung zu sein scheint, hat nicht attributiven Charakter oder „geheimnisvolle" Bedeutung in irgendwie gearteter außermusikalischer Absicht, sondern ist in seinen Details die kompositorisch nach außen oder ins Große projizierte mathematische Auffassung und Beschaffenheit des musikalischen Sinnträgers.

Zwar ist überall im Klingenden dessen Oberton-Natur zugegen; aber sie blieb während des Mittelalters unentdeckt und wurde in der Praxis durch die tonliche Qualität des Tones weitgehend paralysiert; sie tritt auf dem Festlande nur sekundär, nur zögernd, wenn auch zunehmend in Erscheinung[1]. Doch der Endpunkt der Musik des Mittelalters in ihrer zentralen, französischen Tradition ist nicht der Dreiklang, der „Akkord", sondern der aus der Ars nova hervorgegangene Manierismus im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts: das gekünstelte,

[1] Auf die Mitwirkung der Engländer schon beim Entstehen der Ars nova um 1320 weist neuerdings E. Apfel nachdrücklich hin: *Zur Entstehung des realen vierstimmigen Satzes in England,* AfMw XVII, 1960, S. 81ff., und *England und der Kontinent in der Musik des späten Mittelalters,* Mf XIV, 1961 (in Vorb.; dem Verf. danke ich für die Einsicht in das Ms.). – Eine eigene Quelle für den „Natur-Ton" (den Ton als Klang und in instrumentaler Geltung) in der festländischen Musik des hohen Mittelalters bildete die breite spielmännische Schicht (vgl. H. Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance,* Potsdam 1931, bes. S. 118ff.).

zum Selbstzweck erhobene Setzen von Rationes, Intervallkomplexen und rhythmischen Proportionen; ein Prinzip der Musik im Stadium der Abnutzung und Entartung; die Erschöpfung der Möglichkeiten, aus jener mathematischen Natur des Tons weiterhin Tonsprache, neue Aussage zu gewinnen – Ende einer Auffassung der Natur des Klingenden, Ende eines Zeitalters auch der Musik.

*

Kennzeichen der Musikgeschichte von der Ars nova um 1430 bis zum Hervortreten der sog. Atonalen Musik nach 1900 ist die zunehmende Preisgabe und endlich der völlige Verlust des Tons zugunsten des Klanges.

Die neuzeitliche Setzung des Tons – zunächst wiederum als Typus beschrieben – bringt die Oberton-Natur des Klingenden, den Ton als Klang zur Sprache. Wie nun „von Natur" jeder Ton ein Klang ist, so bedeutet die neue Setzung die Versinnlichung dieser „natürlichen Natur" des Tones. Der mathematische, am Monochord demonstrierbare Ton, Versinnlichung von Zahl und Maß, bekundet auf der Ebene des Hörbaren die „rationale" Ergründung der Welt, wodurch die Natur als Geschaffenheit zur Vernunft gelangt. Der physikalische, experimentell beweisbare Ton, der Klang, Versinnlichung der natürlichen Natur, bekundet die empirische Ergründung der Welt, wodurch die Natur zur Erfahrung, zum Erleben (und Erleiden) des Menschen gelangt.

Zwar wird ja auch – wenn es erlaubt ist, hier einige sehr bekannte Dinge zur Sprache zu bringen – in der physikalischen Messung die Tonbeziehung mathematisch dargestellt. Doch (z.B.) zwischen der Quint als Saitenlängenproportion 3:2 und als Schwingungsverhältnis 2:3 besteht der Unterschied, daß es sich bei der Zahlendarstellung des letzteren um eine Mathesis handelt, die nur noch „die Größe, das Maß und die Berechnung, nicht das Wesen der Dinge" gibt (s. u.). Die Schwingungsverhältnisse (von Galilei und Mersenne erkundet) entsprechen den Obertönen (die Mersenne um 1634 entdeckte, Sauveur um 1700 zur Erklärung der Klänge benutzte und die Rameau 1722 zur Grundlage einer Musiktheorie erhob, welche den Ausgangspunkt der gegen Ende des 18. Jahrhunderts voll entfalteten sog. Harmonielehre bildete): Die Quinte 2:3 entsteht als zweiter und dritter Oberton eines Grundtons; sie gilt also nicht als Verhältnis zweier Töne zueinander, sondern in Beziehung zu einem Dritten, zum Grundton eines Klanges (– dessen Zahl von Obertönen sich ins Endlose verliert und dessen 4., 5. und 6. Oberton den Dreiklang 4:5:6 ergeben, der also auch nichts anderes ist als Versinnlichung dieser Tonnatur und Beziehung zu einem Dritten). Der Grundton (= Grund-Klang, Klangzentrum, Tonika) stiftet den Sprachwert der Töne: sie sagen in welcher natürlichen (obertönigen) Beziehung sie zum Grundton stehen. (Sie sagen also nicht „Verhältnisse", sondern „Beziehungen".) Diese Sprachwerte (Beziehungen) gewinnen noch an Sinnfälligkeit dadurch, daß jeder Ton ja nicht nur Teil des Grundklangs, sondern selbst Grundton von Obertönen, also in seiner Beziehung zum Klangzentrum selbst Klang ist, so daß die Beziehungen einen angestammten Reichtum an Kriterien besitzen.

Das gleichzeitige Erklingen von Tönen ist also nicht mehr das Ergebnis eines Setzens punctus contra punctum, eine Intervallstruktur, die je abgeschlossene Aktion des Hinstellens von Rationes, sondern *Akkord:* „Überein- oder Zusam-

menstimmung" von Tönen in dem Sinne, daß sinnfällig wird, was „von Natur" schon da ist[1], – und eine sich fortsetzende Aktion auch insofern, als ja die Akkorde in der Komposition ihre Beziehung zum Zentralklang aussagen, den zu erreichen somit entschieden zum Ziel der Aussage gehört –, wodurch es kompositionstechnisch ermöglicht ist, die Dauer der Aussage (als Weg zu diesem Ziel) mächtig und doch sinnfällig auszudehnen (oder auch, den Weg im Endlosen sich verlieren zu lassen).

Als Muster sei hier auf den 1. Satz von Beethovens I. Symphonie in C-dur (1799) hingewiesen. Der Schluß bringt 22 Takte lang nur C-dur (in der V. Symphonie sind es 29 Takte). Der C-Septakkord zu Beginn ist das Motto der Tonsprache des ganzen Satzes (und gewissermaßen der ganzen Symphonik Beethovens): der durch die Hinzufügung der Sept sogleich aus seiner Ruhe gebrachte, gespannte, in seinem Bewegungswillen intensivierte Zentralklang, der dann als solcher in dem einleitenden Adagio überhaupt vermieden, im 1. Thema des Allegro vergeblich „bestürmt" wird usw., bis am Schluß „der Sieg errungen" ist. Die harmonische, melodische und rhythmische Analyse kann hier bis ins kleinste Detail der Komposition aufzeigen, wie Beethoven, wenngleich er baut und ordnet, den naturhaften Bewegungswillen der Töne in den Dienst seiner klassizistisch pathetischen und moralisierenden Tondichtung stellt.

Je „mathematischer" eine Komposition ist, desto entschiedener ist bereits jeder ihrer Teile eine „abgeschlossene Aktion" und desto weniger bedarf sie des „Schließens". Eine Invention von Bach „hört auf", wenn von Glied zu Glied, Stufe zu Stufe „der Einfall durchgeführt", d. h. wenn eine rein kompositorische Aufgabe erfüllt ist. Dagegen ist jener C-dur-Schluß, bei dem 22 Takte lang die Komposition schon so gut wie aufgehört hat, selbst noch ein sehr wesentlicher Teil der Aussage: die Darstellung ihres Ziels. – Insofern war der Begriff des musikalisch „Absoluten", solange er sich einseitig an Beethoven orientierte, ganz zeitgebunden. Ihm kann der Begriff des „kompositorisch Absoluten" gegenübergestellt werden.

Die „melodische" Tonalität der Modi, die dem „Ton nach Ton"-Prinzip der Melodie angemessen war (oben S. 81f.), weicht der „harmonischen" Tonalität des einen Dur-Moll-Modus. Denn auch melodisch bringen sich die Töne primär nicht mehr nach dem Grundgesetz linearer Tonumgebung, nicht in spezifisch stimmlich orientierter Gegenseitigkeit zur Sprache, sondern auch die Melodie ist die Entfaltung eines Grundklangs: – „Zergliederung, Auflösung oder Verzierung der Grundaccorde"[2].

Damit ist auch die „Stimmigkeit" der mehrstimmigen Musik in Frage gestellt, bzw. aufgehoben. Der Begriff „Stimme" überhaupt ist fragwürdig geworden[3].

[1] „Nun ist ein jeder besondere Klang (*Accord*) schon ein ursprünglicher Übereinklang..., eine Einsetzung der Natur" (Chr. Nichelmann, *Die Melodie nach ihrem Wesen*, Danzig 1755, S. 154). – Zum Terminus *Akkord* vgl. vom Verf.: *Studien zur musikalischen Terminologie*, Mainzer Akademie-Abh., Geistes- u. sozialwiss. Kl., Jg. 1955, Nr. 10, S. 20f., woraus hervorgeht, daß dessen Geschichte im 15./16. Jh. beginnt, und zwar in England.

[2] J. N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. I, Leipzig 1788, Einleitung (§ 40). „So hat auch wirklich die Erfahrung gelehrt, daß keine reine, richtige und fließende Melodie ohne vorhergegangene Kenntnis der Harmonie möglich ist." Denn niemand ist imstande, die Melodie zu lehren, „ohne sie aus der Natur der Harmonie zu holen" (ebenda § 38).

[3] Dies ist das grundsätzlich Neue schon in der Monodie Monteverdis: die Töne

Er verwandelt sich von einem satztechnischen zu einem bloß noch physiologisch bedingten Begriff. Haydns Klaviersonaten der Zeit um 1765 zum Beispiel sind dann im Grunde ganz einstimmig, eindimensional: Die Melodie in der stimmlichen Freiheit ihrer Sprünge, Figuren und Dissonanzen ist die ausdrucksvolle Entfaltung des Grundklangprinzips in der Horizontalen, und sie wird von den anderen „Stimmen" *begleitet,* d.h. in der ihr innewohnenden harmonischen (= „klanglichen" = „natürlichen") Logik verdeutlicht.[1]

In dieser Musik, in der der Ton Klang ist, gilt – außer dem Grundklang (sofern dann nicht auch er vermieden wird) – nichts mehr als „es selbst". Der Ton ist im Klang verlorengegangen, und der Klang, als Akkord und Melodie, steht in Beziehung zu einem, durch die „Modulation" selbst veränderlichen Zentralklang. Er ist abhängig von einer anderen, selbst veränderlichen Größe: er geht auf in „Funktionen".

*

Der neue Ton, der Ton als Klang, ist das zentrale Ereignis der Ars nova um 1430. Aber er gelangt erst im 18.Jahrhundert unumschränkt zur Herrschaft. Er verwandelt die musikalische Welt nicht plötzlich, sondern geht mit dem mathematischen Ton eine Verbindung ein, welche die Zeit von 1430 (Dufay) bis 1600 (Monteverdi) bzw. bis 1740 (Bach/Stamitz) als „Zeit zwischen den Zeitaltern", besser: als „Frühneuzeit" erscheinen läßt, die wie durch die gleichzeitige Geltung von Monochord und physikalischem Experiment, so auch durch das Ineinanderwirken von kirchentonartlicher Bindung und Dur-Moll-Tonalität, Kontrapunkt und funktionaler Harmonik gekennzeichnet ist.

Mittelpunkt jener Ars nova ist das burgundische Herzogtum Philipps des Guten. Hier, an diesem politisch und kulturell neuen Zentrum, strömen die je eigenständig spätgotisch-französische, englische und italienische Musiktradition zusammen. Die englische Kompositionsart kennzeichnet eine – bei anhaltend liturgisch-praktischer Absicht – von vornherein mehr „natürliche" (klangliche, „grundtönige") als mathematische Auffassung des Klingenden und – damit zusammenhängend – das mehr „usuelle" als „artifizielle" Singen jener eigentümlich englischen Improvisationspraktiken, die die mathematisch unvollkommenen, aber volltönigen Klänge bevorzugen. Eines der entscheidenden Ereignisse

der Melodie gehören nicht mehr zu einer Stimme (die durch ihre Lage, ihren Ambitus und Modus und ihre je besondere Aufgabe im Satzgefüge gekennzeichnet ist), sondern sie sind auf grundtönige „Klangpole" bezogen, die sie (auch und besonders in Form von Disonanzen) „anspringen" können: die Melodietöne sind gleichsam „sprungfrei", die Dissonanz ist „frei" geworden (indem sie sich dem Klang unterwirft). Hierüber vom Verf.: *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jh.*, AfMw XIV, 1957, bes. S. 73ff.

[1] Die Melodie betrifft den „richtigen Ausdruck", die Harmonie das „richtige Denken". „Es versteht sich von selbst, daß man erst richtig gedacht haben muß, ehe man das Gedachte richtig ausdrücken kann" (Forkel, a.a.O., § 39). Zum Begriff der Harmonie als „musikalischer Logik" s.u. S. 96.

auf dem Wege zur burgundischen Epoche der Musik ist bekanntlich das Eindringen dieser englischen „Klanglichkeit" in die festländische Ars-musica-Tradition[1].

Mit seltenem geschichtlichen Scharfblick hat der Brabanter Musiktheoretiker und Komponist Johannes Tinctoris rückblickend diese Wende erkannt und in seinem *Liber de arte contrapuncti* von 1477 (CS IV, 77b) auf die Zeit um 1437 datiert. Wir benutzen die bekannte Stelle im Prooemium seines *Proportionale musices* (CS IV, 154), um zu beobachten, wie hier, wo jene Wende erstmalig ausführlicher beschrieben wird, sogleich jenes spezifisch neuzeitliche Selbstverständnis des Musikers hell aufscheint, das wir dann durch die neue Natur des Tones zu erklären versuchen[2].

„...und da den *cantores* der Fürsten (sofern diese wegen Freigebigkeit, die berühmte Männer macht, gepriesen werden) Ehre, Ruhm und Reichtum zuteil wird, werden sie zum Studium der Musik [*ad hoc genus studii*] brennend begeistert. Daher kommt es, daß heutzutage die Fähigkeit unserer Musik ein so wunderbares Wachstum erfahren hat, daß sie eine *ars nova* zu sein scheint; man behauptet [*perhibetur*], daß Quelle und Ursprung dieser – sozusagen – *ars nova* bei den Engländern gewesen sei, als deren Haupt Dunstable hervorragte, und dessen Zeitgenossen in *Gallia* waren Dufay und Binchois, denen unverzüglich die *moderni* Ockeghem, Busnois, Regis und Caron gefolgt sind, die von allen, welche ich gehört habe, in der Komposition vortrefflichsten. Hierin [*haec*] kommen nun die Engländer, sich mit ihnen zu vergleichen (wenngleich man allgemein sagt, daß sie ‚jubeln' [*jubilare*], die *Gallici* dagegen ‚singen' [*cantare*]). Jene nämlich ⟨Ockeghem etc.⟩ erfinden täglich neue Gesänge auf neueste Art [*in dies novos cantus novissime inveniunt*], und diese ⟨die Engländer⟩ (was Zeichen von jämmerlichstem *ingenium* ist) gebrauchen immer ein und dieselbe Kompositionsweise [*compositio*]... ⟨Wo aber in der Musik Mangel hervortritt, ist nicht zu bezweifeln,⟩ daß dies wegen des Fehlens der Arithmetik [*ob defectum arithmeticae*] der Fall ist, ohne die gerade in der *musica* [*in ipsa musica*] niemand berühmt wird. Denn aus ihrem Schoß geht alle *proportio* hervor."

In dieser Beschreibung des Beginns der (früh-)neuzeitlichen Musik im Jahrzehnt 1430/1440 tauchen auf engstem Raum, wie gesagt, eine Reihe der wichtigsten Begriffe zukünftiger Musikgeschichte auf. Tinctoris beschreibt diese

---

[1] Zu der im „besonders engen Verhältnis zum Klang" gründenden Eigenständigkeit der englischen Kompositionsart vgl. neuerdings die Arbeiten von E. Apfel, bes. *Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik,* Heidelberger Akademie-Abh., Phil.-hist. Kl., Jg. 1959, Nr. 5; ferner die S. 85, Anm. 1 genannten Aufsätze und den Beitrag in AfMw XVIII, 1961, S. 34ff., – wobei Apfel folgende Hauptmerkmale nachweist: klarer Aufbau der Klänge über „Fundamenttönen", demgemäß schon früh echte Drei-, Vier-, sogar Fünfstimmigkeit durch Erweiterung des Ton- bzw. Klangraums bis zur Duodezim bes. nach der Tiefe hin und durch freie Verwendung der imperfekten Konsonanzen Terz, Sext und Dezim (frühe Beliebtheit des Quint-Oktav-Dezimklanges, der ja weitgehend der Obertonreihe entspricht!); meist klare Trennung der Stimmräume; kompakte Klanglichkeit, da die hohe Stimmenzahl die Erweiterung des Klangraums wieder aufhebt; annähernd homogene Bewegung der Stimmen; – wobei Klanglichkeit, Vielstimmigkeit, andererseits auch das Festhalten an melismatischen Partien deutlich auf instrumentalen Einschlag weisen.

[2] In spitzen Klammern zusätzliche Erklärungen oder zusammenfassende Wiedergabe des Übersetzers.

Ars nova ausschließlich als eine Begebenheit der *compositio*. Während der Begriff „Ars nova" rund hundert Jahre früher wesentlich noch die musiktheoretische Erörterung betraf, ist er nun ganz auf die Ebene des musikalischen Schaffens erhoben und die Novität ein Ereignis der Praxis (– der die Theorie in immer größerem Abstand nachfolgt). – In Tinctoris' ausdrücklicher Betonung des Wertes der Arithmetik kündigt sich deren spätere Ablehnung und Verhöhnung an[1]. – Die *principes,* die Fürsten, sind nun die Wohltäter der Kunst, und um selbst als *clari homines* zu gelten, überschütten sie den Musiker mit Ehre, Ruhm und Reichtum. – Tinctoris betont das Steigen, Wachstum *(incrementum),* den Fortschritt der Musik. – Nicht mehr sind es die Anonymi, sondern die berühmten Namen, die *compositores famosi,* welche *subtiliter ac ingeniose* (!) *cum incomprehensibili* (!) *suavitate* (!) *componunt proportiones musicas* (ebenda). – Er schreibt, daß es auf das Ingenium ankomme, dessen Kennzeichen es sei, *novos cantus novissime* zu erfinden. Womit ein Grundprinzip der Musik als Tonsprache, ihre unaufhörliche Neuheit, nun hell ins Bewußtsein tritt (– und das Tempo der Geschichte sich beschleunigt).

Diese und andere für die neuzeitliche Musik typischen Erscheinungen und Begriffe entwickeln und verschärfen sich zusammen mit der Steigerung der Natürlichkeit des Tones. Und wie sie mit dieser konkret in ursächlichem und sich gegenseitig bedingendem Zusammenhang stehen, soll hier wiederum besonders im Blick auf die spätere Entwicklungsstufe, den Status des 18. Jahrhunderts, beschrieben werden[2].

*

Der Ton, Sinnträger der Musik, der als „Ton mit Obertönen" gilt, versinnlicht eine Auffassung der Natur überhaupt als „einer Kraft, etwas zu tun, zu

[1] Für den flämischen Musica Reservata-Komponisten Adrianus Petit Coclico, Bewunderer Josquins, gehören (1552) nun bereits Dufay und Tinctoris zu den *Mathematici,* die die Musik *denigrarunt et obscurarunt.* „Daß die Tonkunst aus dem Brunnen der Natur ihr Wasser schöpfet, und nicht aus den Pfützen der Arithmetik", kann dann J. Mattheson in seinem *Vollkommenen Capellmeister* (Hamburg 1739, Vorr. S. 16ff.) gar nicht genug betonen. „Mathesis ist eine menschliche Kunst; Natur aber eine Göttliche Kraft... Vorwurf [der Mathesis] ist die Größe, das Maß und die Berechnung, nicht das Wesen der Dinge... Sie ist nur eine unvollkommene Abbildung... äußerlicher Teile, die erst und lange vorher in die Sinne fallen müssen, bevor sie auf das mathematische Papier als in die dritte Hand kommen."

„Es war eine Zeit" – schreibt Forkel, a. a. O., § 55 –, „in welcher man sie [die mathemathische Klanglehre] beinahe für die Hauptwissenschaft der ganzen Musik hielt ... und glaubte, der ganze Ausdruck und die ganze Schönheit der Kunst beruhe bloß auf den mathematischen Verhältnissen der Töne." Indessen hat sie „der wahren, höhern Tonwissenschaft von jeher sehr beträchtlichen Schaden zugefügt, den sie durch all ihre... Dienste kaum hinlänglich hat vergüten können".

[2] Auf die „Zwischenzeit" braucht hier nicht eingegangen zu werden. (Vgl. vom Verf.: *Ordnung und Ausdruck im Werk von Heinrich Schütz,* Musik und Kirche XXXI, 1961, S. 1ff., und als gesonderte Broschüre Kassel 1961). – Im New Yorker Referat habe ich solche Begriffe des Selbstverständnisses der neuzeitlichen Musik verfolgt; es fehlte mir deren eigentliche, auch über die Erscheinung der Kompositionsarten zurückreichende Begründung, die nun hier versucht wird.

vollbringen, sich zu bewegen, zu ruhen, etwas zu leiden und zu dulden" (Mattheson, Vorr. S. 21). Der Komponist, der die Töne setzt, ahmt die Natur und ihr Verfahren nach (die Maxime der Ästhetik des 18.Jhs.): er spricht, gestaltet, formt, ordnet mittels dieser (die Natur-Kraft überhaupt repräsentierenden) Ton-„Kraft", die sich demnach in seinem Werk beständig und unausbleiblich zur Sprache bringt.

Diese Kraft in ihrem „dynamischen" Charakter (Entfaltung, Entwicklung, Trieb, Drang, Wille, Bewegung, Endlosigkeit), dem das spezifisch theoretische Verfahren einer Setzung als abgeschlossener Aktion gänzlich widerspricht, kann ihrer Art nach nur durch Beobachten, Erproben, Erfahren erschlossen werden. In der Tonlehre (die Mattheson richtig „Natur-Lehre des Klanges" nennt – da „der Klang der einzige Unterwurf ⟨*subjectum*⟩ der Music bleibet", S. 9) geschieht dies durch „die sogenannten *Experimenta* oder Erfahrungs-Versuche" (ders., Vorr. S. 21), deren instrumentale Mittel die Instrumentalität des Tons (s.o. S. 78f.) nun erst recht als dessen wahre Beschaffenheit entdecken. So auch können in der Musik überhaupt Gesetze und Regeln nur dort erfahren werden, wo die Tonkraft als Entfaltung, Bewegung, Drang usw. zu ihrer Existenz gelangt: im Bewerkstelligen, im Ausüben, im Schaffen und Vortragen der Komposition[1]. Deshalb spielt sich nun (scheinbar) alles auf der Ebene der Praxis ab, die als das schöpferische Verwirklichen der Tonkraft immer höher über den Theorien steht. „Musiktheorie" wird nun verstanden als „Abstraktion der musikalischen Praxis" (H. J. Moser, *Musiklexikon* 1955) und um so höher eingeschätzt, je mehr sie „ihre Haupt-Absicht alsofort auf den wirklichen Gebrauch und Nutzen richtet" (Mattheson, S. 7). Theorie im alten Sinne scheint ihre Rolle ausgespielt zu haben, sie gilt als Hemmnis der naturhaften Entwicklung des Natürlichen und fällt in ihrem mathematischen (arithmetischen) Hauptteil als sinnlos der Verspottung anheim. Sie wird in Erkundung der Natur zur musikalischen Akustik, Physiologie und Psychologie, in Erkundung der Musik zu Kompositionslehre (16.Jh.), daneben Stil-, Affektenlehre usw. (16./17.Jh.)[2], Kritik und Ästhetik (18.Jh.), „Phänomenologische Ästhetik" (Herder), Tonsatzbeschreibung.

Der Ton als Klang begründet auch die besondere Art des Schaffens, der

---

[1] „Das allgemeine Gesetz [aller Künste] ist die Nachahmung der Natur. Durch was für Mittel geschiehet diese aber in der Musik? Dies müßten uns die Beobachtungen lehren, die man über gute musikalische Stücke machet, gleich den Naturforschern, die zuerst Erfahrungen sammeln und hernach ein System darauf bauen" (Fr. W. Marpurg, *Hist.-krit. Beiträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. III, Berlin 1757, S. 20).

[2] „Welches alles aber [„Ursache der Musik auf Gott legen...; geheime Sympathie der Seel zu den musicalischen Zahlen" usw.] als falsch... wir auf die Seite setzen und im Gegenteil... eröffnen wollen, was wir von dieser an sich-ziehenden Music-Kraft und Gemüts-Zwang halten, wie und auf was Weis dieselbe so mancherlei starke Wirkung habe" (A. Kircher, *Phonurgia nova*, 1673, deutsch als *Neue Hall- und Thon-Kunst*, Nördlingen 1684, S. 125).

Wirkung und der Geschichtlichkeit der neuzeitlichen Musik. In ihr kommt mit der natürlichen Natur überhaupt auch die des Menschen zur Sprache: der Mensch selbst als „Kraft, zu vollbringen und zu dulden". Indem die natürlichen Töne nach dem Willen des Menschen ihr Selbst sagen, sagen sie diese Natur des Menschen unausgesetzt und unvermeidlich. Sie sind ja – auf der Ebene des Hörbaren – diese natürliche Natur[1].

Der Tonkünstler, der „gefühlvolle Priester der Natur" (Schubart), ist als „geborenes" Genie selbst Natur in jenem Sinne: die wirkende schöpferische Kraft, der „Instinkt zu großen Dingen"; und er sagt, indem er die natürlichen Töne setzt, unweigerlich sich selbst, sein Naturell, sein natürliches, angeborenes, „originales" Selbst.

Er will und soll es sagen. Auch der Hörer will dieses Selbst und damit sich selbst vernehmen[2]. Wer dies vollbringt, ist nicht der Unbekannte, der die Rationes hinstellt, sondern selbst ein Bewegter, Duldender, Erlebender, ein Name, dem Ehre und Ruhm, Unsterblichkeit gebührt.

In dem Maße nun, wie hier die Originalität (die die Regeln bricht) notwendig und ausdrücklich zum Prinzip der Aussage gehört, beschleunigt sich das Tempo der Geschichte.

Für den Ton aber als Kraft der Natur, für die natürliche Logik seiner Sprache, gilt der neuzeitliche, naturwissenschaftliche Begriff des „Fortschritts"[3], der die Erschöpfung auch dieses Prinzips der Musik beschleunigt, das Zeitalter verkürzt.

Immer noch gilt die Musik, die hörbare Versinnlichung der Welt, als „Sprache des Kosmos". Aber im Mittelpunkt einer Welt der Bewegung steht der Bewegte, der die Welt nicht als Unendlichkeit anschaut und erkennt, sondern sie als das Endlose erfährt und erleidet.

In seiner Natürlichkeit ist (oder war?) der neuzeitliche Ton (der sagt, was „von Natur" ist) nicht nur höchst ansprechend, „bewegend" und „erregend", sondern er ist auch leicht zu verstehen, in höchstem Grade einleuchtend, faßlich. Diese Faßlichkeit, zusammen mit jener Bewegungskraft, hatte die Gemeinverständlichkeit der Musik und das rapide Anwachsen des Publikums zur Folge (und umgekehrt).

Die gesteigerte „Instrumentalität" des Tones als Klanges, seine Begreiflich-

---

[1] Hierzu und zum Folgenden vgl. vom Verf.: *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang,* Dt. Vjschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. XXIX, 1955, S. 323-349. – Mir scheint, als sei das, was ich damals aus dem Musikschrifttum abgelesen habe („etwas ausdrücken" – „sich selbst ausdrücken") erst jetzt erklärt.

[2] „Nur für sich muß der Künstler arbeiten, oder er arbeitet für niemanden: nur für sich und damit für Tausende" (J. F. Reichardt, Mus. Kunstmagazin, Bd. I, Berlin 1782, S. 6).

[3] Denn „die Künste sind doch nur nach dem Maße, als sie sich der Natur genähert haben, zur Vollkommenheit hinaufgestiegen, und sie fallen nach eben dem Maße, als sie sich von derselben entfernen, hinwiederum von derselben herunter" (Nichelmann, a.a.O., S. 86).

keit, der Reichtum seiner Spachwerte, die Eindeutigkeit der Klangbeziehungen in ihrer natürlichen Logik begünstigten auch die Fortschritte der selbständigen, vom Wort sich freimachenden Instrumentalmusik, die dann im Blick auf die Wiener Klassiker den Namen der „reinen, absoluten Tonkunst" empfing.

Bekanntlich lernte die Instrumentalmusik das Sprechen wesentlich mit Hilfe des „Naturtons" der Tänze, der Spielmanns- und Musikantenmusik; und auch in den Ricercari, Fantasien, Fugen usw. lernte sie es in engstem Zusammenhang mit der Entfaltung des Tones als Klang. Sie wurde selbständige Sprache freilich auch in ihrer Verbindung mit der Sprache, wie es besonders die Musica poetica in ihren Lehrstücken der musikalischen Grammatik, Rhetorik und Oratorie[1] und die Forderungen der italienischen Nuove musiche bekunden. Hier lernte die Musik Deklamation, Gliederung, Mannigfaltigkeit und Intensität des „Ausdrucks". „Musikalische Wendungen, musikalische Rhythmen, die an Hand der Sprachvertonung entstanden waren, wurden eindringlich, unauslöschlich in die menschliche Seele eingraviert, so daß sie anfingen, ein Eigenleben zu führen und dadurch auch die instrumentale Musik zu befruchten."[2] Auch hinter diesem Vorgang stand der Ton als Klang, die Entfaltung der Harmonischen Tonalität, die beides in seiner gegenseitigen Wechselwirkung ermöglichte: sowohl die expressiven Fähigkeiten der Vokalmusik, als auch die Loslösung der (nicht nur „spielenden", sondern auch „ausdrückenden") Musik von der Sprache. Bachs Tonsatz ist, obwohl in höchstem Grade rhetorisch und oratorisch, dennoch „von Haus aus instrumental" (Georgiades, S. 76), und er gewann diese Eigenständigkeit seines Sprachvermögens doch wohl vor allem infolge seines so weit entwickelten funktionalharmonischen Charakters. – Indessen stand die „absolute" Tonkunst (im Sinne des 18. und beginnenden 19. Jhs.) mit den Mannheimern und dem jungen Haydn fast wie mit einem Schlage da in ihrer neuen, nie zuvor gehörten Naturwüchsigkeit, Bewegungskraft und Faßlichkeit. Hier erst und ein für allemal wurde die Frage entschieden: „Sonate, que me veux-tu?"[3], welche die norddeutsche Ästhetik noch lange beschäftigte[4].

Erst jetzt, als der Naturton, der Ton als Klang, zu unumschränkter Herrschaft gelangt war und den Menschen zum künstlerischen Ausdruck seines Handelns und Duldens, seiner Empfindungen, Gefühle, Stimmungen befähigte, – erst in diesem 18. Jahrhundert, da die spezifisch instrumentale Wesenheit und die natürliche Logik der Harmonischen Tonalität in ihrer Bewegungskraft und Faßlichkeit mit der vorklassizistischen Instrumentalmusik die „absolute" Tonkunst entstehen ließ, – nun erst und aus diesen Gründen bildete sich der Begriff der „Musik als Sprache", wurde sie selbst Sprache genannt.

*

[1] Hierzu neuerdings A. Schmitz, *Musicus poeticus*, in: *Universitas*, Festschrift für Bischof Dr. Albert Stohr, Bd. II, Mainz 1960, S. 274–282.

[2] Thr. Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin, Göttingen, Heidelberg 1954, S. 80.

[3] Mit diesem viel zitierten Ausspruch von G. de Fontenelle schloß auch Rousseau den Artikel *Sonate* in seinem *Dictionnaire de Musique* von 1764.

[4] „Das Concert hat eigentlich keinen bestimmten Charakter; denn niemand kann sagen, was es vorstellen soll oder was man damit ausrichten will. Im Grunde ist es nichts, als eine Übung für Setzer und Spieler, und eine ganz unbestimmte, weiter auf nichts abzielende Ergötzung des Ohres" (Sulzer, a. a. O., Artikel *Concert*).

Anhang

Dabei nun handelt es sich im 18. Jahrhundert um zwei in ihrer Herkunft und Bedeutung verschiedene Begriffe. Der eine entstand im Anschluß an den der musikalischen Poetik (Grammatik, Rhetorik) und erscheint, vielleicht erstmalig, 1739 bei Mattheson und hier sogleich in Beziehung auf Instrumentalmusik und Klang: „Weil nun die *Instrumental-Music* nichts anders ist als eine *Ton-Sprache* oder *Klang-Rede*..." (S. 82)[1]. In Rückverbindung zu dieser traditionserfüllten Bedeutung steht der musikalische Sprach-Begriff dann bei J. N. Forkel im Mittelpunkt seines „Versuchs einer Metaphysik der Tonkunst", den er dem ersten Band seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* (Leipzig 1788) als Einleitung voranstellte[2]. – Gegenüber der „Tonsprache" als „Klang-Rede", wobei Sprache wesentlich im Sinne des Logischen gilt, wird im anderen Begriff des gleichen Wortes der Ton seinem Wesen nach als der natürliche Urton der Empfindung gedeutet. Dieser Begriff der Tonsprache als „Sprache der Empfindung" ist vor allem von Rousseau ausgegangen (Musik ist „le langage du coeur") und wurde dann besonders von Herder in seinem *Vierten Kritischen Wäldchen* (1769) und in seiner *Kalligone* (1800) in Verbindung mit seiner Ursprungstheorie der Sprache vertieft.

Einige der Grundgedanken Forkels seien ausführlich zitiert, da sie unsere Darlegungen über den neuzeitlichen Ton zusammenfassen; und seiner Auffassung sei abschließend die Ton-Ästhetik Herders gegenübergestellt. Denn es wird sich zeigen, daß Sprache auch für Forkel wesenhaft Empfindungssprache ist[3] und daß sein und Herders musikalischer Sprach-Begriff, so verschieden sie zu sein scheinen, dennoch beide auf dem gleichen Boden stehen, indem hier wie dort die natürliche Natur der eine Ausgangspunkt aller Erklärungen ist.

Forkels Einleitung seiner Musikgeschichte, eine *musikalische Prinzipienlehre*[4], ist der Versuch, durch Aufstellung eines allgemeingültigen Begriffs von Musik den Maßstab zur Beurteilung ihrer Geschichte zu bieten (– „wann und wo sie wahren innern Wert hatte oder haben konnte" und „was unter gewissen Umständen möglich oder unmöglich ist", Vorr. XVI u. Einl. § 1, auch § 135). Dieser „richtige Begriff", die „wahre Beschaffenheit" der Musik, der „Maßstab zur richtigen Beurteilung ihres Zustandes", gründet in der „Natur der Kunst und des Menschen", d.h. vor allem

---

[1] Im gleichen Sinne dann z.B. bei J.J. Quantz (*Versuch*..., Berlin 1752, XI, § 7): „Nun ist die Musik nichts anderes als eine künstliche Sprache, wodurch man seine musikalischen Gedanken dem Zuhörer bekannt machen soll".

[2] Bei seiner Darstellung der „musikalischen Rhetorik" beruft er sich (§ 69) ausdrücklich auf Mattheson, der hierüber als erster gehandelt habe.

[3] – obwohl er Rousseau wegen seiner Verachtung der Harmonie (§ 24) und seines Mangels an Kunstkenntnissen (§ 92) ablehnt und Herders Betrachtungen offenbar nicht kennt.

[4] W. Gurlitt, *Hugo Riemann und die Musikgeschichte*, ZfMw I, 1918/19, wo S. 574–578 Forkels Vorsatz und Leistung in ihrem Zusammenhang mit der Geschichtsauffassung der Göttinger und Romantischen Schule gewürdigt werden. Genannt sei auch die Monographie von H. Edelhoff, *J. N. Forkel. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft*, Göttingen 1935.

im „Zusammenhang der Kunst mit der Natur unserer Gefühle... Nur in diesem Zusammenhang läßt sich begreifen und erweisen, was notwendiges, unumstößliches Grundgesetz und was willkürlich oder relativ ist" (XIV, XV, § 28, § 36 u.ö.). So schon in ihrem Ansatz ist Forkels „Metaphysik" der Tonkunst durch Vorstellungen und Begriffe der „Natur-Lehre" bestimmt; Naturgesetze stiften die Grundgesetze der Kunst, ihrer Schönheit und Vollkommenheit, so auch ihrer Geschichte: Die Musik wuchs, „wie alle Geschöpfe der Natur, nur nach und nach zur Vollkommenheit hinauf" (§ 1); in „stufenweiser Fortschreitung" entwickelte sie sich von der Kindheit zum Mannesalter, von der Quelle zum Strom (XV) – im Zusammenhang mit allen Zweigen „der Kultur unsers Geistes", die miteinander verbunden sind und emporstreben „wie die Zweige eines Baumes" (§ 49/50).

Den „sichersten Leitfaden" zur Darstellung dieses natürlichen Wachstums der Musik von ihrem Anfang bis zu ihrer Vollkommenheit erblickt Forkel (§ 2) in der „Ähnlichkeit, die sich zwischen der Sprache der Menschen und ihrer Musik findet... Sie entspringen beide aus einer gemeinschaftlichen Quelle, aus der Empfindung". Und indem sie sich trennten, wuchs (mit „dem Gebrauch der Vernunft" des Menschen, „mit dem Wachstum seines Geistes", § 13 u. 9) die eine heran „zur vollkommenen Sprache des Verstandes" („Sprache des Geistes", „Ideensprache"), die andere analog (nach „einerlei Gesetzen", „gemeinschaftlichem Schicksal", § 18 u. 11) „zur vollkommenen Sprache des Herzens" („Empfindungssprache")[1]. Denn sollte die Musik „eine für sich selbst bestehende und ganz aus eigenen Kräften wirkende Kunst werden..., für die Empfindung ganz das sein, was die Rede für den Verstand ist, so mußten ihre Kunstausdrücke ebenso erweitert und bestimmt werden als die der Sprache" (§ 19). Dazu nun „hat nichts so viel beigetragen, als die Erfindung der Harmonie nach ihrer heutigen Beschaffenheit. Bloß durch sie konnte die Musik das werden, was sie nun ist, nämlich eine wahre Empfindungsrede" (§ 20), deren Gesetze und Vorschriften Gegenstand der „musikalischen Grammatik und Rhetorik" sind, die Forkel namentlich im Anschluß an Kirnberger und Mattheson zu einem umfassenden Entwurf der Musiklehre ausbaute (§ 29–134)[2].

---

[1] Forkel unterscheidet nicht wesentlich zwischen Empfindung und Gefühl: „...so ist Empfinden nichts anderes, als ein durch einen Gegenstand in uns successiv erregtes Gefühl mit seinen Teilen" (§ 18, vgl. auch etwa § 90). So auch Herder (s.u.). Der Grund dieses älteren Sprachgebrauchs (gegen den sich dann Hanslick S. 7f. wendet) war eben der, daß die Empfindung (Wahrnehmen einer Sinnesqualität) unmittelbar als Gefühl (Bewußtwerden eines Seelenzustands) verstanden wurde. Dem entspricht die verwandtschaftliche Herkunft: „empfindsam" begegnet auf Vorschlag Lessings 1768 als Ersatzwort für engl. *sentimental*; „Gefühl" verbreitet sich in der 2. Hälfte des 18. Jhs. in der Geltung des franz. und engl. *sentiment* (vgl. F. Kluge u. A. Götze, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, [16] Berlin 1953).

[2] Wie aber dieser geistreiche Entwurf auch im einzelnen immer wieder durch den Begriff der natürlichen Natur bestimmt und in seiner Gültigkeit begrenzt ist, sei an Forkels Rechtfertigung der Fugenkomposition und an seiner Definition der musikalisch-rhetorischen Figuren angedeutet: Die „polyphonische Compositionsart" ist notwendig zur „Schilderung aller möglichen Modificationen der Empfindungen einzelner oder mehrerer Menschen zugleich". So ist auch die Fuge „eine Frucht der Natur", nämlich „Ausdruck der vielartigen Empfindungen mehrerer

Denn die Harmonie ist die „Logik der Musik" (§ 38)[1]. Sie ist „die Quelle, aus welcher alle melodischen Ausdrücke fließen" (§ 39), und indem sie diese „in ihre Grundaccorde auflöset und dadurch die richtige oder unrichtige Zusammensetzung derselben entdeckt" (§ 40), ist sie „gleichsam der Probierstein eines jeden melodischen Satzes, so wie es die Logik in den Sprachausdrücken ist" (§ 41). Durch die Harmonie wurde „das dunkle Gefühl von musikalischer Logik" (§ 39), das im Prozeß des Auswählens von Tönen und ihres Zusammenstellens zu Tonleitern schon lange zuvor wirksam war, nun zum Hauptprinzip der Musik erhoben, wodurch die Töne und Tonfolgen alle Zweideutigkeit verloren und die Musik „den höchsten Grad ihrer Vollkommenheit" erreichte[2]. Denn erst die Kenntnis der Harmonie verlieh dem musikalischen Ausdruck nicht nur „Reichtum", sondern auch „Richtigkeit", „Bestimmtheit", „Wahrheit"; „und die ganze Kunst hat überhaupt bloß ihr den großen Umfang und den innigen Zusammenhang aller ihrer Teile zu verdanken, wodurch sie erst in den Stand gesetzt worden, eine so vollkommene, reiche und mannigfaltige Empfindungssprache zu werden, als die ausgebildetste Ideensprache für den Verstand ist" (§ 41)[3].

Für Forkel ist so die Musik zwar Sprache, doch „Sprache der Empfindung". Das heißt: der Ton ist seinem Wesen nach nicht Ton-Verhältnis (Ratio, Logos), nicht etwas spezifisch Geistiges, sondern bis ins Stadium der höchsten Vollkommenheit der Musik bewahrt er sein ursprüngliches Wesen als „Empfindungslaut" (§ 17): „Der Ton ist an sich Ausdruck einer Empfindung" (§ 6).

Personen oder eines ganzen Volkes" und daher „ebenso auf die Natur unserer Empfindungen gegründet als die einfachste Melodie des kleinsten Liedes". Als eine solche „ausbrechende Äußerung der Empfindung" eines Volkes muß die Fuge stark besetzt sein und ist die Instrumentalfuge nur eine „ins Kleine" projizierte Nachahmung einer solchen „Empfindungsscene" (§ 90–95). – Die *Figuren* „sind sämtlich Nachahmungen der Natur, Nachahmungen der verschiedenen Arten, wie sich Empfindungen äußern" (§ 119).

[1] Vgl. auch oben S. 87, Anm. 2.

[2] Und zwar sei dies erst in der Zeit nach Matthesons *Vollkommenem Capellmeister* von 1739 geschehen, dank „einiger weniger unserer ersten Tonsetzer" (§ 69). – Über das Repertoire von Forkels akademischen Winter-Konzerten seit 1777 und seine Stellung zur Musik seiner Zeit vgl. Edelhoff, a. a. O., S. 26ff. u. 95ff.

[3] Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß hier (wie auch in H. Chr. Kochs Musiklehre seit 1782, s. MGG VII, 1958, Artikel *Koch*, Sp. 1299, v. Verf.) H. Riemanns Begriff der „Musikalischen Logik" vorweggenommen ist. Ausgangspunkt und Grundlage von Riemanns musikalischer Prinzipienlehre (und es wäre die Aufgabe, sie in allen ihren Verzweigungen auf diesen Ton-Begriff zurückzuführen) ist doch wohl dies eine: „die *wirkliche Harmonielehre, die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde* und damit die *Lehre von der harmonischen Bedeutung der Töne einer Melodie* ... eine vollständige *Lehre von der immanenten Logik der Harmoniefolgen*, eine Lehre von der *natürlichen Gesetzmäßigkeit der Harmoniebewegung*" (*Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jh.*, ²Berlin 1920, letztes Kapitel: „Musikalische Logik", S. 473). Hierzu vgl. W. Gurlitt, *H. Riemann (1849–1919)*, Mainzer Akademie-Abh., Geistes- u. Sozialwiss. Kl., Jg. 1950, Nr. 25, bes. S. 12; ferner H. Besseler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Ber. über die Verh. der Sächs. Akad. der Wissensch. zu Leipzig, Philol.-hist. Kl., Bd. 104, H. 6, Berlin 1959, bes. S. 7.

Dieser Geltung des Tones entspricht die neue, im 18. Jahrhundert aufgekommene These vom Ursprung der Musik, die auch Forkel übernimmt. Nicht mehr ist Pythagoras ihr Erfinder[1]. Wer sich „einen wirklichen Erfinder der Musik denkt, denkt sich etwas, was nie war und nie sein konnte". Denn „die Natur" hat „den Samen ausgestreut" (1. Kap., S. 69). Die Musik, „Sprache des Herzens", sie ist in ihrer Entstehung „nichts als Tonleidenschaftlicher Ausdruck eines Gefühls" (§ 2). –

Wie in der Musikgeschichte die Art des Tones den Grundcharakter der Musik entscheidet, so seine Wesensbestimmung die Musikauffassung. Wo, wie bei Forkel (und Herder und allen späteren „Ausdrucksästhetikern"), der Ton seinem Ursprung nach als Empfindungslaut gilt, da ist es verwehrt, im „Logos", im Geistigen selbst Wesen und Gehalt der Musik zu erkennen. Es ist nur Attribut, steht nur im Dienst der Musik, die, indem sie durch die musikalische Logik zur Sprache wird, dennoch ihrer Bestimmung nach Ausdruck von Gefühlen bleibt, wie es im Begriff der Empfindungssprache unentrinnbar beschlossen liegt. So unentrinnbar steht alles in Forkels Metaphysik der Tonkunst auf dem Boden der natürlichen Natur: Der Ton als „Empfindungslaut" ist Ausdruck „der Natur des Menschen"; seine Geschichte ist die Entfaltung seiner Fähigkeit, „die feinsten und zartesten Gefühle aus einer Seele in die andere zu bringen" (§ 13); und das Logische in der Musik bedeutet Gewinn im Dienste dieser Fähigkeit und ist selbst ja nichts anderes als die natürliche Logik der Harmonischen Tonalität, die Logik des Tones als Klanges.

Musik „ist Natur in Sprache der Leidenschaft". – Nirgends ist die antimathematische Auffassung der Musik deutlicher formuliert, die natürliche Natur extremer zum Prinzip der Tonsprache erhoben worden als in Herders Entwurf einer „Philosophie des Tonartig Schönen" von 1769[2].

„Verhältnisse" (– „o kalt, o elend" –), nach denen „Mathematische und Physische Akustiken" Musik betrachten, bedeuten „für die Ästhetik der Töne durchaus nichts. Sie erklären nichts vom einfachen Ton selbst", nicht „wie Ton

[1] Letztmalig hatte J. G. Walther in seinen *Praecepta der Musicalischen Composition* (hs. Weimar 1708, Ausg. v. P. Benary, Leipzig 1955, S. 79ff.; vgl. auch Walthers *Mus. Lexicon* 1732) die Pythagoras-Legende als volle Wahrheit behandelt und an den Entdeckungen dieses (sich „denen Vernunfts-Gründen" hingebenden) Philosophen demonstriert, daß die Musik (= *Musica poetica*), indem sie „die *Principia proxima ex Mathesi*, sonderlich aber aus der *Geometrie* und *Arithmetic*... herholet", eine „*mathematis*che Wissenschaft" sei, die von der Lehre der „*rationes*" ihren Ausgang nehme.

[2] *Viertes Kritisches Wäldchen*, zit. nach der Ausgabe von B. Suphan, Bd. IV (Berlin 1878), S. 90–123, 127, 137–141, 160–163. – Schon in dem Aufsatz über *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, a. a. O., S. 339f., wurden die Grundgedanken von Herders Ton-Ästhetik an Hand seiner *Kalligone* skizziert. Doch damals faßte ich noch nicht den Hintergrund: die in den Tontheorien und -deutungen sich spiegelnde Natur des Tones als musik- und kompositionsgeschichtlichen Faktor.

als Ton... in die Seele wirkt". Der Ausgangspunkt „einer ästhetischen Wissenschaft der Musik" heißt „Musikalische Monadologie" (114). Denn „die Basis aller Musik" ist jener einfache Ton: „die ursprüngliche einfache Macht einer einzelnen unmittelbaren Sensation" (94) – „gleichsam der hörbare Punkt, den ich in meinem Innern empfinde" (92) –, der Ton „in seiner Musikalischen Mutterkraft", das „Wunder der einzelnen Energie" (108).

Hier also ist der Ton nicht Klang („Schall", wie Herder es nennt), sondern wieder „Punkt", – doch Punkt nicht als Komponente eines Ton-Verhältnisses („glückliche Fühllosigkeit"), sondern: „...die Seele durch Töne, wie durch einfache Punkte treffen" (107). Das heißt Punkte im Sinne der „Energischen Kraft", des „Pathos" der Töne (161) als „einzelner Tonaccente der Leidenschaft", „Accente der Natur": natürlicher, unwillkürlicher, unmittelbarer Ausdruck eines fühlenden Inneren. Das Verstehen, die „verschiedene Empfindbarkeit" dieser Töne beruht auf „Mitempfinden" (*Sympathie*), indem „die gleichgestimmte zarte Saite" („das Saitenspiel von Gehörsfibern") die Accentfolgen „nach ihren verschiedenen Empfindungssprachen" (113) „innig erkennt"[1]. Die „Pathetik aller einfachen Musikalischen Accente" (105) wird ein Mittel sein, zur „inneren Physik des Geistes" zu gelangen (97), „die Physiologie der Menschlichen Seele zu enträtseln" (105) und „durch gewisse Psychologische Kenntnisse" dunkle Stellen in der Geschichte der Völker zu erhellen, um „in einer Pragmatischen Geschichte der Tonkunst" vielleicht zu urteilen: „siehe da! ein rohes, einfältiges, aber tiefer fühlendes Volk. Wir empfinden nur Schall, da sie das Element des Schalles, den Ton empfanden" (105f.; „So die einfachern, innigern, minder zerstreueten Alten... Sie hörten Ton, da wir nur Schall hören", 107).

Denn auch „Akkord ist nur Schall", ein „Aggregat von Tönen", also „Zusammensetzung", also „Verhältnis" – „trockner Begriff des Geistes": die „Erstickung" des Tones, der im Schall und Akkord „seinem Momente der Wirkung nach erstirbt" (113).

Die „Schallkunst", die „neuere nordische Musik", die „kältern gründlichen Deutschen": – indem sie „den Ton in Schall verwandelten", befleißigten sie sich, „das zarte Eine Moment seines Wesens harmonisch grausam zu zerstören...: sie fühlen nicht Accente, sie denken sich... Gotische schwere Harmonien und gelehrte Verhältnisse" (108). „Harmonielehre", sie ist für die Musik nur das, „was Logik im Poeten ist..., für ihre Ästhetik nichts als vielleicht Verführung zu falschen und toten Verhältnissystemen, unter denen das Wesen der Kunst verschwindet" (114). –

[1] So wie „beim Widerschalle eines Klaviers nur immer der Ton antwortet, der gefragt wird" (102). Töne sind „das unmittelbarste Instrument auf die Seele... Alle unsre Empfindungen werden hier ein Saitenspiel, dessen sich das, was Ton heißt, in aller Stärke einzelner Momente... bemächtigt" (161). – Näheres über diese ins Physio-Psychologische transformierte musikalische (instrumentale!) Resonanzlehre siehe auf S. 339f. und 347f. des in der vorigen Anm. genannten Aufsatzes. – Auch in Herders Abhandlung *Über den Ursprung der Sprache* (1770) bildet dieses „Naturgesetz" einen der Grundpfeiler; es erklärt den „Naturton" der am Anfang aller Sprachen stehenden „Natursprache": „‚Ton der Empfindung soll das sympathetische Geschöpf in denselben Ton versetzen'... Die geschlagene Saite tut ihre Naturpflicht: sie klingt; sie ruft einer gleichfühlenden Echo" (I 1).

So haben Herder und Forkel sehr verschiedene Auffassungen. Für Herder bedeutet Sprache wesentlich bereits die unmittelbare Äußerung empfindsamer Wesen[1], und die Musik – aus dieser „Sprache der Leidenschaft geboren" (120) – ist „Zaubersprache der Empfindung" (118) am reinsten dort, wo die Töne in Melodien ihr Wesen als „Accente jeder Leidenschaft, Modulationen jeden Affekts" gegenüber den „kalten künstlichen Verhältnissen" der Harmonie bewahren. Für Forkel indessen ist Sprache wesentlich das „Logische im Ausdruck" (§ 38ff.); und die Musik – entstanden als „Tonleidenschaftlicher Ausdruck eines Gefühls" (§ 2) – wurde für ihn zur Sprache erst durch die Entfaltung des Tones zum Klang und den Fortschritt zur harmonischen Logik. Indessen haben Herders *Ton als Ton* und Forkels *Ton als Klang* gemeinsam, daß die „Natur" Ausgangspunkt aller Erklärungen und der Ton seiner Qualität nach „Empfindungslaut" und so die Musik (unausweichlich) als „Empfindungs"-Sprache gilt.

Hinter dieser Auffassung steht das Verständnis der Innerlichkeit des Tones und die Wahrheit, daß Musik ein „musisches" Vermögen der Seele ist, und die musikgeschichtliche Wirklichkeit der natürlichen Natur des neuzeitlichen Tones und die kompositorischen Leistungen, die in ihm vollbracht wurden. Doch zugleich liegen in jener Auffassung jene grandiosen Verkennungen der Musik beschlossen, die bis heute fortwirken, nicht nur in der laienhaften Gleichsetzung von Musik und Gefühl, sondern auch innerhalb der musikalischen Fachwelt in Beurteilungen des Verhältnisses von Wesen und Geschichtlichkeit der Musik, Natur und Kunst, Usus und Ars, Theorie und Praxis, in der Überschätzung der psychologischen Frage nach „dem" Ton[2] und in der ethnologischen Grenzenlosigkeit des „Musik"-Begriffs.

*

Die gegen den Rationalismus gerichtete Auffassung der Musik als „Sprache der Gefühle" bildete den Angriffspunkt von Hanslicks „Revision der musikalischen Ästhetik" und war doch deren Voraussetzung, da sie den Blick auf die Eigenständigkeit der Tonkunst, d.h. auf die Musik als Tonsprache gelenkt und man begonnen hatte, in der Weise der Phänomenologischen Ästhetik das Kunstschöne nun in den Tonbildungen selbst aufzusuchen, wenn auch zunächst noch in höchstem Grade normativ und abstrakt und immer unter dem Leitstern von Natur und Gefühl.

Hanslicks Wendung vom „Gefühl" zum „Geist" (Musik als „sich von innen heraus gestaltender Geist", oben S. 73) bedeutete – nachdem im Blick auf

[1] „Das war gleichsam der letzte mütterliche Druck der bildenden Hand der Natur, daß sie allen das Gesetz auf die Welt mitgab: ‚Empfinde nicht für dich allein, sondern dein Gefühl töne!'... Diese Seufzer, diese Töne sind Sprache." (*Über den Ursprung der Sprache*, I 1).

[2] Über diese Problematik schrieb zuletzt H. Besseler in der S. 96, Anm. 3 genannten Abhandlung, Kap. I: „Das Problem des musikalischen Hörens".

die rein „instrumentale" Fähigkeit der Musik nun der ihrem Ursprung und Wesen gemäße Name der „Tonsprache" entstanden war – die Rückwendung zum „pythagoreischen Prinzip" der Musik[1]. Die „tönend bewegte Form ..., unmittelbare Emanation eines künstlerisch schaffenden Geistes", weist auf den Beginn der Befreiung des Tones aus den Vorentscheidungen des Klanges, aus den Fesseln der natürlichen Natur.

Im Rückblick auf Beethoven und Aufblick zu Brahms entdeckte er den Ton als Geist und daß das „künstlerische Moment" der Musik „aus dem Geiste kommt und an den Geist sich wendet" (152); und in der Ablehnung Wagners ahnte er den funktionsharmonischen „Manierismus" des späten 19. Jahrhunderts, der auch hier wieder ein Prinzip der Musik im Stadium der Erschöpfung seiner Möglichkeiten zeigte, das Ende eines Zeitalters der Musik ankündigte, das neue vorbereitete.

Die neue Musik nach 1900, vor allem der Weg Schönbergs und die Leistung Weberns, könnte als die Wiedereinsetzung des „Tons" beschrieben werden, – eine Neuentdeckung nach dem Gesetz der Geschichtlichkeit unserer Musik, – eine Wiederentdeckung nach dem musikalischen Grundprinzip des Tonverhältnisses in neuer Erkundung der Natur des Klingenden und in neuer Setzung dessen, was gelten soll.

---

[1] „Die Mathematik regelt bloß den elementaren Stoff zu geistfähiger Behandlung" (108), wobei dieses „bloß" nichts bedeutet gegenüber dem, was hier in Ablehnung des Befangenseins „von der Naturgewalt der Töne" (153) erstmalig wieder geahnt wird: „Das entscheidende Moment [der Musik] kann nur in die Meßbarkeit des Tons gelegt werden... Die ‚Musik' der Natur und die Tonkunst des Menschen sind zwei verschiedene Gebiete. Der Übergang von der ersten zur zweiten geht durch die Mathematik" (190).

Die Verfasser der Beiträge

Bruno Stäblein. Geboren 1895 in München; studierte Musikwissenschaft an der Universität München bei Adolf Sandberger und Theodor Kroyer und Musik an der Staatlichen Akademie der Tonkunst; 1918 Dr. phil. München. 1918/19 war er Korrepetitor am Nationaltheater München, 1919/20 Kapellmeister am Stadttheater Innsbruck und 1920 bis 1926 am Landestheater Coburg, wo er bis 1929 auch die Oratorienkonzerte leitete. Nach Ablegung der Staatsprüfung für Schulmusik und Schuldienst in Coburg kam er 1931 an das Alte Gymnasium in Regensburg (1939 Studienrat). 1945 gründete er an der dortigen Philosophisch-Theologischen Hochschule das Institut für Musikforschung Regensburg (1953 Direktor) und habilitierte sich 1946 an der Universität Erlangen für das Fach Musikwissenschaft. 1956 wurde er auf den neu errichteten Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Erlangen berufen (bei gleichzeitiger Beibehaltung der Leitung des Regensburger Instituts).

Ernst Apfel. Geboren 1925 in Heidelberg; studierte Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg bei Thrasybulos G. Georgiades; 1953 Dr. phil. Heidelberg. Danach Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der dortigen Universität; 1956 bis 1959 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft, bis 1961 Stipendiat der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. 1960 Lehrbeauftragter für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg, 1961 Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität des Saarlandes, Saarbrücken.

Edmund E. Bowles. Geboren 1925 in Cambridge, Massachusetts (USA); Kriegsteilnehmer 1943 bis 1946; studierte Musikwissenschaft am Swarthmore College bei Alfred Swan und an der Yale University Graduate School, hier auch Kunstgeschichte bei Erwin Panofsky. Von 1951 bis 1955 war er Dozent an dem Massachusetts Institute of Technology und ist seit 1959 Assistant-Director der Abteilung für Kunst und Wissenschaft bei der International Business Machines Corporation in New York.

Hans Heinrich Eggebrecht. Geboren 1919 in Dresden; studierte (nach Kriegsdienst) an der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar und an der Universität Jena Schulmusik und Musikwissenschaft; 1949 Dr. phil. Jena.

Anschließend Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität Berlin; seit 1951 in Freiburg i. Br. als Schüler Wilibald Gurlitts und Mitarbeiter bei der Musikwissenschaftlichen Kommission der Mainzer Akademie, auch Lehrbeauftragter für Musikwissenschaft an der Universität. Habilitierte sich 1955 für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br. und ist seit Sommer des gleichen Jahres Privatdozent an der Universität Erlangen (von wo aus er 1956/57 den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg vertrat).

Zur Lamentationskomposition des 15. Jahrhunderts*

von

GÜNTHER MASSENKEIL

Die Vertonung von Abschnitten aus der *Lamentatio Jeremiae* (den sogenannten *Threni*), die als Lektionen in den Matutinen der drei letzten Kartage ihren Platz in der Liturgie der katholischen Kirche haben, erreicht bekanntlich im 16. Jahrhundert einen besonderen Höhepunkt. Meister wie Palestrina, Lassus, Victoria – um nur einige hervorragende Namen zu nennen — haben uns zahlreiche Werke dieser Gattung hinterlassen; um die Mitte des Jahrhunderts beweist eine Reihe von Lamentations-Sammeldrucken[1] das Interesse, das die Komponisten dieser Zeit den Klageliedern des Jeremias entgegenbrachten. Auch schon aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts ist uns ein reichhaltiger Bestand an Lamentationen überliefert. Die Hauptquelle dafür ist der Petrucci-Druck *Lamentationum Jeremie...*, Venedig 1506[2]. Die in dieser Sammlung enthaltenen Werke von Tinctoris, Alexander Agricola, Tromboncino, Gaspar van Weerbeke u.a.[3] gelten allgemein als die frühesten bekannten mehrstimmigen Lamentationsvertonungen. Leider sind diese Werke bis auf wenige Ausnahmen noch nicht in einer Neuausgabe zugänglich. Überhaupt wissen wir recht wenig über den Umfang und die stilistischen Eigenheiten der Lamentationskomposition des 15. Jahrhunderts. Die folgenden Bemerkungen mögen deshalb einen Beitrag liefern zu einer genaueren Kenntnis der Geschichte dieser Gattung in der Frühzeit ihrer Entstehung.

Die Suche nach mehrstimmigen Lamentationen, die vor den Werken des genannten Petrucci-Drucks entstanden sind, scheint bisher noch zu keinem Erfolg

---

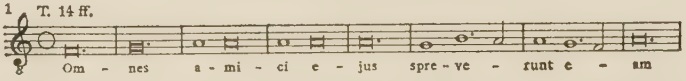
* Dieser Studie liegt ein Vortrag zugrunde, den der Verf. im Rahmen seines Habilitationsverfahrens vor der Philosophischen Fakultät der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz gehalten hat.

[1] Vgl. Br. Stäblein, Art. *Lamentatio*, MGG VIII, Sp. 140f.

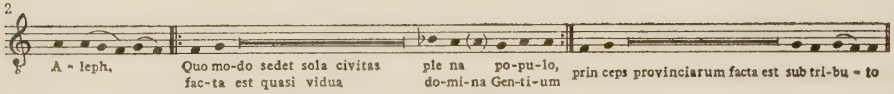
[2] Im *Répertoire international des sources musicales, Recueils imprimés, XVI^e-XVII^e siècles I*, München-Duisburg 1960, sind die beiden Bücher dieses Drucks unter den Ziffern 1506[1] und 1506[2] aufgeführt.

[3] Eine kurze Charakterisierung dieser Werke findet sich bei G. Croll, *Das Motettenwerk Gaspars van Weerbeke*, Diss. Göttingen 1954 (mschr.); vgl. auch vom gleichen Verf. *Zu Trombonicinos ‚Lamentationes Jeremiae'*, Collectanea Historiae Musicae II, Florenz 1957, S. 111ff.

geführt zu haben. Man kann in diesem Zusammenhang höchstens auf die *Lamentacio sancte matris ecclesie Constantinopolitane* von Dufay hinweisen, die 1453 komponiert wurde. Dieses Werk, der musikwissenschaftlichen Forschung seit Ambros[1] bekannt, ist freilich keine Lamentation im strengen liturgischen Sinne wie etwa das Repertoire des Petrucci-Drucks oder die Lamentationen Palestrinas. Dufay verwendet lediglich im Tenor als Cantus firmus den Text *Omnes amici ejus spreverunt eam...* (1. Teil) bzw. *Plorans ploravit in nocte...* (2. Teil), der den Threni entstammt (Kap. 1, V. 2, dort allerdings in umgekehrter Reihenfolge: *Plorans ploravit in nocte..., Omnes amici ejus spreverunt eam...*)[2]:



Melodisch liegt diesem Cantus firmus der sogenannte römische Lamentationston zugrunde, eine Lektionsweise, die mindestens bis ins 11. Jahrhundert zurückreicht[3] und seit dem Trienter Konzil in der Karliturgie der katholischen Kirche vorgeschrieben ist[4]:



Die anderen Stimmen singen in der *Lamentacio* Dufays nach Art der älteren Motette einen französischen Text[5], der die Klage um die Eroberung Konstantinopels im Jahre 1453 zum Gegenstand hat: *(O) tres pitieulx de tout espoir fontaine...* (1. Teil) bzw. *(D)ont suis de bien et de joye separee...* (2. Teil). Man kann wohl kaum diese Motette als den Anstoß zur mehrstimmigen Komposition der liturgischen Lamentationen bezeichnen[6]. Es handelt sich ganz einfach um die bisher früheste Verwendung der choralen Lamentation als Cantus firmus.

Dufay ist nicht der einzige Meister, der in einer Klagemotette, wie sie hier gegeben ist, den tonus lamentationum verwendet. Bekanntlich finden sich auch in der Davidsklage Josquins, *Planxit autem David*[7], Zitate dieser Lektions-

---

[1] A. W. Ambros, *Geschichte der Musik III*, Breslau 1868, S. 51 f.

[2] Die Wiedergabe in Beisp. 1 richtet sich nach dem vollständigen Abdruck des 1. Teils bei A. Pirro, *Histoire de la musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e*, Paris 1940, S. 84 f.

[3] Vgl. Stäblein, a. a. O., Sp. 136.

[4] Die folgende Wiedergabe nach *Officium Majoris Hebdomadae...*, Regensburg 1923, S. 179.

[5] Vollständig bei A. E. Schröder, *Les origines des Lamentations polyphoniques au XV^e siècle dans les Pays-Bas*, Kongreßber. Utrecht 1952, Amsterdam 1953, S. 355.

[6] Vgl. Schröder, a. a. O., S. 359.

[7] *Werken van Josquin des Prés* (hg. v. A. Smijers), *Motetten I*, S. 95 ff.

weise, wenn auch ohne den Jeremiastext[1]. Darüber hinaus aber lohnt es sich, auch andere Klagemotetten niederländischer Meister zu betrachten, wie etwa Josquins *Déploration de Johan. Okeghem*[2]. Dieses Stück ist, wie die *Lamentacio* Dufays, doppeltextig. Sein französischer Text lautet:

Nymphes des bois, déesses des fontaines,
Chantres expers de toutes nations,
Changez voz voix fort clères et haultaines
En cris tranchantz et lamentations...

Dazu erklingt im Tenor das chorale *Requiem aeternam dona eis, Domine* als Cantus firmus. Hier vermutet man keine Beziehungen zu den Lamentationen; die Ähnlichkeit zu dem Werk Dufays liegt, so scheint es, nur in der Doppeltextigkeit und in dem gemeinsamen Affekt der Klage, wie auch das Wort *lamentations* im französischen Text offensichtlich nicht im liturgischen Sinne gebraucht ist. Es erweist sich aber, daß der Anfang dieser Motette Josquins in der Melodieführung der Cantus firmus-freien Stimmen

an eine Melodieformel erinnert, die zu den hebräischen Buchstaben der Lamentationen, *Aleph, Beth, Ghimel* usw., in spanischen Choralbüchern häufig und in manchen Varianten überliefert ist. Diese spanische Singweise, hier in der Fassung eines Toledaner Codex wiedergegeben[3] und zum besseren Vergleich mit Beispiel 3 um eine Quarte nach oben transponiert, hat folgende Gestalt:

Man könnte bei dem in Beispiel 3 zitierten Melodieabschnitt im Zweifel sein, ob in der nicht gerade sehr typischen Melodieführung a'-c''-d''-e''-f'' nicht eine bloß zufällige Übereinstimmung zu sehen ist. Die Annahme eines Choralzitats wird aber gestützt durch die lateinische Trauermotette *Musae Jovis – Circumdederunt* (*In Josquinum a Prato, Musicorum principem, Monodia*)[4], mit der Josquin seinerseits von seinem Schüler Gombert geehrt wird. Auch hier hat der chorale Cantus firmus in der Sexta Pars (*Circumdederunt me gemitus mortis, dolores inferni circumdederunt me*) weder textlich noch musikalisch etwas mit der

[1] Vgl. SCHRÖDER, a.a.O., S. 357.
[2] *Werken van Josquin des Prés, Wereldlijke Werken I*, S. 56ff.
[3] Nach G. PRADO, *Cantus Lamentationum pro ultimo Triduo Hebdomadae Majoris juxta Hispanos Codices*, Paris, Tournai, Rom 1934, S. 6; vgl. auch unten S. 110. Beisp. 8.
[4] *Werken van Josquin des Prés, Klaagliederen op den Dood van Josquin*, S. 8ff.

Lamentation zu tun[1]. Es ist aber sicher kein Zufall, daß Gombert seine Deploratio mit dem Zitat der gleichen spanischen Lamentationsmelodie beginnen läßt wie Josquin (Beisp. 5, wiederum eine Quarte nach oben transponiert):

Die Anlehnung an die chorale Vorlage ist hier noch enger als in der Deploratio Josquins (Beisp. 4).

Ob Gombert die Trauermotette Josquins gekannt hat, läßt sich nicht sagen. Gewiß ist, daß diese Aleph-Formel und mit ihr überhaupt spanische Lamentationstöne seit 1500 in den mehrstimmigen liturgischen Lamentationen häufig verarbeitet werden, wenn auch nicht so oft wie der römische tonus lamentationum[2]. Auf diese Frage soll hier nicht näher eingegangen werden. Es sei nur kurz vermerkt, daß nicht nur Morales und andere spanische Meister die zitierte Aleph-Melodie benutzen, sondern auch Niederländer (z.B. Gaspar van Weerbeke), Franzosen (z.B. Crecquillon) und Italiener (z.B. G. Gardano).

Wenden wir uns wieder dem 15.Jahrhundert zu, so erfordert für die Geschichte der Lamentationskomposition eine Quelle gleichfalls spanischen Ursprungs unsere besondere Aufmerksamkeit. Es handelt sich um die Pergamenthandschrift Rés. F 967 der Bibliothek des Conservatoire de musique in Paris. Die Existenz dieser Quelle ist der musikwissenschaftlichen Forschung schon lange bekannt, seit sie von A. Gastoué[3] 1932 erstmals kurz beschrieben wurde. Sie enthält in ihrem ersten Teil (fol. 1 bis 23^{r}) einstimmige Lamentationen und Lektionen für die Matutinen der drei letzten Kartage, im zweiten Teil (fol. 23^{v} bis Schluß) mehrstimmige anonyme Gesänge, darunter eine zwei- und eine dreistimmige Lamentation. Wir beschäftigen uns hier zunächst mit dem zuletzt genannten Werk, sodann mit den einstimmigen Gesängen.

Was das paläographische Bild der ganzen Handschrift und den musikalischen Stil der meisten mehrstimmigen Stücke des zweiten Teils betrifft, so ist ohne Zweifel das Ende des 15.Jahrhunderts als Entstehungszeit anzunehmen, wie es Gastoué tut[4] und andere Autoren[5] von ihm übernommen haben. Wir würden damit mehrstimmige Lamentationen vor uns haben, die etwa zeitgleich mit den

---

[1] Dieser Text (nach Ps. 17, 5f.) bildet den Anfang des Introitus der Messe am Sonntag Septuagesima.

[2] Über die Verarbeitung des römischen Tons in den Lamentationen des Petrucci-Drucks von 1506 vgl. Croll, *Das Motettenwerk Gaspars...*, S. 91ff.

[3] *Manuscrits et fragments de musique liturgique, à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris,* Revue de Musicologie XVI (Nouv. Série No. 41), 1932, S. 4ff.

[4] A.a.O.

[5] Vgl. etwa H. Anglès, *La música en la Corte de los Reyes Católicos I* (Mon. de la Música Esp. I), Madrid 1941, S. 117, sowie die bereits zitierten Arbeiten von Croll und Schröder.

Kompositionen des erwähnten Petrucci-Drucks von 1506 wären. Doch hebt sich die dreistimmige Lamentation der spanischen Quelle so entschieden von diesem Repertoire ab, daß sie einer genaueren Betrachtung und einer vollständigen Veröffentlichung wert ist (siehe den Abdruck am Ende dieser Studie).

Es fällt zunächst auf, daß vor dem Wort *Aleph* der ebenfalls dreistimmig komponierte Versus *Dona jube benedicere* steht. Auffällig ist dabei nicht so sehr, daß *Dona* wahrscheinlich ein Schreibfehler für *Domna* (oder *Domne?*)[1] ist und die Bitte um Segen gebräuchlicherweise *Jube, domne, benedicere* heißt. Ungewöhnlich ist vielmehr, daß dieser Versus überhaupt an diese Stelle gesetzt ist, während die Rubriken des römischen Officium für die drei letzten Kartage ausdrücklich vorschreiben: „Hoc triduo non... dantur Benedictiones"[2]. Es läßt sich nur vermuten, daß der in der Hs. F 967 vorliegende Sachverhalt auf einer liturgischen Besonderheit im Entstehungsbereich unserer Quelle, der bisher noch nicht eruiert werden konnte, beruht.

Die gleiche Vermutung gilt wohl auch für den Text des darauf folgenden Stückes. Wie die liturgischen Lamentationen beginnt er mit dem hebräischen Buchstaben *Aleph* und schließt mit den Worten *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum, Deum tuum.* Der übrige Text ist aber nicht den Threni entnommen, sondern stammt aus dem Paulusbrief an die Hebräer (Kap. 9, V. 11 bis 13, 15): *Christus assistens Pontifex futurorum bonorum...* Man braucht sich keine Mühe zu geben, diesen Text von seinem Inhalt her auf eine direkte Beziehung zu den Klageliedern des Jeremias zu untersuchen. Die Nähe zu den Lamentationen ist einfach durch die Tatsache gegeben, daß sowohl diese wie auch die Paulusstelle Lektionen des Karwochenofficium sind[3]. Die äußere Gleichheit des Rahmens *Aleph – Jerusalem...*, der hier auch die Paulusstelle umfaßt, wird somit bedingt durch die gleiche liturgische Stellung.

Bei der Betrachtung der musikalischen Struktur dieser lamentationsähnlichen Lektion – so bezeichnet man am besten das hier publizierte Stück – wird man zuerst nach dem Vorhandensein eines Cantus firmus fragen müssen. Schon bei dem Wort *Aleph* lassen sich im Tenor leicht Anklänge an die römische Singweise der Lamentationsbuchstaben erkennen (vgl. oben S. 104, Beisp. 2):

[1] GASTOUÉ (a. a. O.) nimmt *Domna* an und sieht in dieser Anrede, wie sie in Frauenklöstern der kirchlichen Oberen gegenüber üblich ist, einen Hinweis darauf, daß der Codex F 967 in einem Frauenkloster entstanden ist.

[2] *Officium Majoris Hebdomadae,* S. 179.

[3] In der heutigen Liturgie bilden Hebr. 9, 11–22 die Lektionen VII und VIII der Matutin des Karsamstags, während die ersten drei Lektionen der gleichen Matutin den Threni entnommen sind.

Eine Übereinstimmung ist unvollständig am Anfang des Beispiels, vollständig bei NB gegeben. Damit erschöpft sich die Ähnlichkeit mit dem römischen tonus lamentationum. Im Verlauf der eigentlichen Lektion bleibt der Tenor zwar weiterhin die Hauptstimme des Satzes, zeigt aber keine Ähnlichkeit mit anderen uns bekannten Lektions- oder Lamentationstönen, auch nicht mit denjenigen, die im einstimmigen Teil unserer Quelle aufgezeichnet sind. Die häufige Wiederkehr formelhafter melodischer Wendungen, namentlich in den meist durch eine Fermate auf der Ultima gekennzeichneten Kadenzen, weist hingegen deutlich auf eine chorale Vorlage hin. Man vergleiche etwa die folgende Zusammenstellung:

Um welche Vorlage es sich hier handelt, ließ sich bisher noch nicht feststellen. Man muß bedenken, daß wir über den Bestand und den Umfang der choralen Lektionsweisen nur unzulänglich informiert sind; Br. Stäblein[1] schätzt allein die Zahl der Lamentationstöne auf nicht weniger als 150 bis 200.

Im Zusammenklang der drei am Satz beteiligten Stimmen Tiple (= Triple, Triplum), Tenor und Contrabaça sind einige hervorstechende Merkmale festzustellen. Besonders auffällig ist die durchweg gleichrhythmische Struktur. Nur an wenigen Stellen steht eine längere Note gegen zwei kürzere, und auch die Kadenzen, bevorzugter Ort für eine rhythmische Auflockerung des Satzgefüges in sonst weitgehend homorhythmischen Lektionen des 15. und 16. Jahrhunderts, bleiben hier in der Regel Note gegen Note gesetzt.

In den Kadenzen zeigt sich ein zweites Hauptmerkmal unserer Lektion. Sie lassen nichts von der Farbigkeit und dem Abwechslungsreichtum[2] spüren, die sonst die Schlußbildungen in musikalischen Sätzen des 15. und 16. Jahrhunderts auszeichnen, sondern vermitteln eher den Eindruck einer merkwürdigen Starrheit. Man wird diese Kadenzbildung aber keinesfalls als kompositorische Schwä-

---

[1] A. a. O., Sp. 136.

[2] Über *Color* und *Varietas* in den Kadenzen des 16. und 17. Jhs. vgl. insbes. A. Schmitz, *Die Kadenz als Ornamentum musicae*, Kongreßber. Bamberg 1953, Kassel u. Basel 1954, S. 116ff.

che bewerten dürfen. Der Eindruck der Starrheit beruht vielmehr in diesem Satz auf der engen Bindung der anderen Stimmen an die formelhaften melodischen Klauseln des Tenors, die lediglich d, f und c als Schlußtöne ansteuern. Diese Bindung führt in unserer Lektion überaus konsequent zu mehrstimmigen Kadenzen nur auf diesen drei Tönen.

Die fehlende Farbigkeit in den Kadenzen ist darüberhinaus auch bedingt durch die Führung der als Contrabaça bezeichneten Stimme. Während der Tenor auf der Ultima einer Kadenz stets den Grundton bildet und die Oberstimme in die darüberliegende Oktav (in D- und F-Kadenzen) oder Dezime (in C-Kadenzen) mündet, liegt die Contrabaça auf der Ultima stets über dem Tenor, und zwar in der Quinte (in D- und F-Kadenzen) oder in der Oktav (in C-Kadenzen). Die Quinte über dem Tenor erreicht die Contrabaça immer durch einen Oktavsprung. Da in diesem Satz die Kadenzen auf D und F zahlenmäßig das Übergewicht haben, ergibt sich hier eine auffallende Häufigkeit der sogenannten Oktavsprungkadenz. Ungewöhnlich ist dabei allerdings das vollständige Fehlen der synkopierenden Diskantklausel, wie auch das Fehlen der sogenannten Landino-Klausel. Beide Arten treten ja im 15. Jahrhundert in Oktavsprungkadenzen auf.

Beachtet man, daß die Contrabaça auch außerhalb der Kadenzen oft den Tenor kreuzt und über ihm zu stehen kommt, so ist ersichtlich, daß sich hinter der Bezeichnung Contrabaça nicht, wie man vom Wort her vermuten möchte, der Contratenor bassus verbirgt, der um 1500 gebräuchlich ist, sondern der Contratenor des frühen 15.Jahrhunderts, der als Füllstimme zu dem Hauptstimmenpaar Diskant – Tenor tritt und noch keine ausgesprochene Baßfunktion besitzt[1]. Tatsächlich zeigt das Verhältnis von Tiple und Tenor in der spanischen Lektion, daß diese beiden Stimmen das Satzgerüst bilden und die Contrabaça lediglich als „klangfüllender Zusatz“[2] erscheint. Das zeigt sich außer in den Kadenzen auch in den Intervallen zwischen den einzelnen Stimmen. Tiple und Tenor stehen insgesamt nur dreimal im Abstand einer Quarte, Dissonanzen finden sich ausschließlich zwischen Tiple und Contrabaça, und zwar lediglich als Tritonus h-f′ in den C-Kadenzen.

Die Rolle der Contrabaça = Contratenor als Zusatzstimme, die besonders in den Kadenzen so ausschließlich zum Tragen kommt, läßt die Frage berechtigt erscheinen, ob die Entstehungszeit der spanischen Lektion wirklich das späte 15.Jahrhundert ist, oder ob sie nicht schon in die erste Hälfte, vielleicht sogar ganz in den Anfang des Jahrhunderts zu verlegen ist. Eine genaue Antwort auf diese Frage wird so lange nicht möglich sein, wie wir nicht über genügendes Vergleichsmaterial spanischer Provenienz des frühen 15.Jahrhunderts verfügen.

---

[1] Zur Frage des Contratenors im drei- und vierstimmigen Lied- und Motettensatz des 15.Jhs. vgl. vor allem H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, bes. S. 32.

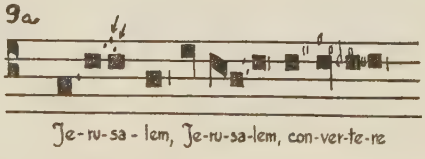
[2] Besseler, a.a.O.

Jedenfalls ist die lamentationsähnliche Lektion der Hs. F 967 in ihrer musikalischen Gesamtstruktur vorläufig ein Unikum, das sich mit keiner der bisher publizierten Lektions- oder Lamentationsvertonungen vergleichen läßt.

Nicht nur der mehrstimmige Teil dieser spanischen Handschrift ist von Bedeutung. Auch die einstimmigen Lamentationen und Lektionen unserer Quelle zeigen bemerkenswerte Züge. Eine eingehende Charakterisierung der hier aufgezeichneten Melodien und ein Vergleich mit bereits bekannten spanischen Lektionstönen sollen im Rahmen dieses Aufsatzes nicht geboten werden. Es sei nur darauf hingewiesen, daß auch diese Quelle die schon oben S. 105, Beispiel 4 mitgeteilte Melodieformel für die hebräischen Buchstaben überliefert. Sie lautet hier:

Ferner ist es interessant, daß die choralen Lektionen, die nicht aus den Klageliedern des Jeremias stammen, wie die soeben besprochene dreistimmige Lektion mit dem Satz *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum, Deum tuum* schließen.

Eine besondere Eigentümlichkeit des einstimmigen Teils der Hs. F 967 besteht darin, daß das ursprüngliche Notenbild an vielen Stellen mit einer Anzahl von kleinen schwarzen Punkten versehen ist. Wie eine genauere Prüfung der Handschrift erkennen läßt, sind diese Punkte in den meisten Fällen auf oder zwischen den Notenlinien angeordnet. Es ergibt sich weiterhin, daß an anderen Stellen mit einer Nadel oder einem sonstigen spitzen Gegenstand Striche von wenigen Millimetern Länge und angedeutete Noten zwischen oder sogar in den ursprünglichen Quadratnoten eingekratzt sind. Diese notationstechnische Besonderheit, die in ihrem ganzen Umfang[1] nur an der Handschrift selbst und nicht in einer photographischen Wiedergabe erkennbar ist, scheint bislang allen Benutzern dieser Quelle entgangen zu sein. Der im folgenden wiedergegebene Versuch einer Rekonstruktion, der das Notenbild eines kurzen Abschnitts (fol. 5r/5v) auf etwa ein Viertel der originalen Größe verkleinert, möge einen Eindruck von dem Aussehen der hinzugefügten Zeichen vermitteln:



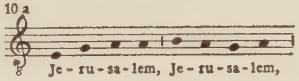
[1] Die hinzugefügten Zeichen beginnen auf fol. 2^{v} und enden auf fol. 18^{r}. Von fol. 13^{r} bis 16^{r} sind alle Einkratzungen durch tiefes Radieren sorgfältig getilgt, während sich mit Tinte geschriebene Punkte und Zeichen auch auf diesen Seiten befinden.

Die hier mit Pfeilen versehenen Punkte sind mit Tinte geschrieben, alle anderen Zeichen zwischen den ursprünglichen Noten machen die Formen der Einkratzungen sichtbar.

Die hinzugefügten Zeichen lassen sich wohl nur als melodische Auszierungen oder Kolorierungen der in Quadratnotation geschriebenen Choralweise deuten, wie sie sich ein Benutzer der Handschrift offenbar als Gedächtnisstütze notiert hat.

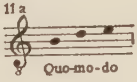
Für das Beispiel 9a ergibt sich dann die folgende Lesart:

Die durch solche Interpolationen entstehenden Melismen haben oft eine beträchtliche Länge. So z. B. lauten auf fol. $2^{v}/3^{r}$ die Worte *Jerusalem, Jerusalem* ursprünglich:



Unter Einbeziehung der eingekratzten Striche und Notenzeichen läßt sich die folgende reich verzierte Version erkennen (die ursprünglichen Noten sind mit Sternchen versehen):

Auch bei weniger wichtigen Worten, wie etwa *Quomodo* finden sich ähnliche Interpolationen. Fol. 7^{v} steht gegenüber der ursprünglichen Lesart



die folgende Wendung:

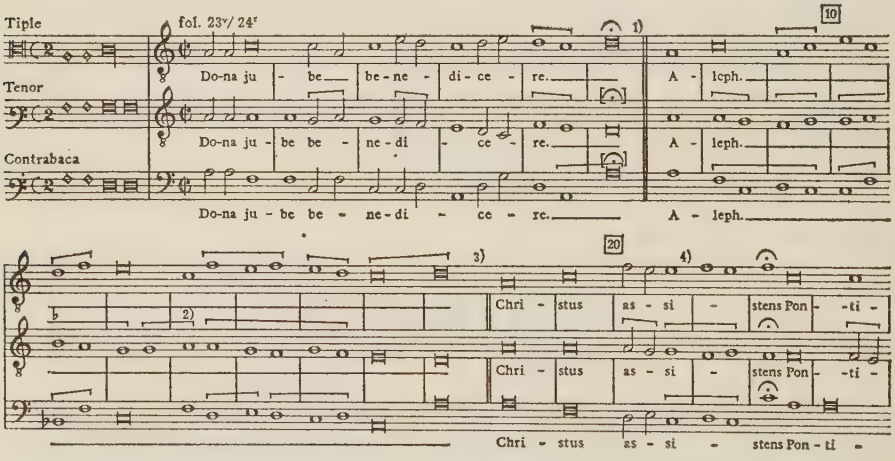
Die Frage, ob die erwähnten Auszierungen unmittelbar nach der Niederschrift des Codex oder in einer wesentlich späteren Zeit entstanden sind, vermag ich nicht zu beantworten. Selbst da, wo die eingekratzten Zeichen Notenformen bilden, sind diese zu wenig charakteristisch und können sowohl auf das

15. wie auch auf das 16.Jahrhundert oder auf eine spätere Zeit deuten. Eine frühe Entstehung ist dennoch nicht auszuschließen, denn reichverzierte chorale Lamentationen und Lektionen sind für das 15.Jahrhundert keine Seltenheit. Es sei hier nur an die deutschen und lateinischen – nichtliturgischen – Lamentationen des Neumarkter Cantionals (ca. 1480) erinnert, die A. Schmitz[1] besprochen und teilweise veröffentlicht hat. Wo solche Beispiele aber auch zu finden sind: sie sind stets mit allen Melismen einheitlich notiert und tragen nicht die nachträglich eingefügten Spuren, die unserer Quelle in so reichem Maße eigen sind. Diese improvisierte Auszierung einer ursprünglichen Melodie wirft ein neues Licht auf die Aufführungspraxis der choralen Lamentation und Lektion.

Die Eigentümlichkeiten der spanischen Quelle F 967, die den einstimmigen und den mehrstimmigen Teil dieser Handschrift betreffen, der Einfluß der spanischen Lamentationsmelodie auf die Trauermotetten Josquins und Gomberts, wie er zu Beginn dieser Studie dargelegt wurde – all dies möge ein Anreiz sein, die Frage der Beziehungen der niederländischen zur spanischen Musik bereits vom 15.Jahrhundert ab noch umfassender zu untersuchen als bisher.

Bemerkungen zur folgenden Übertragung

Der lateinische Text folgt in Orthographie und Interpunktion der Lesart des *Officium Majoris Hebdomadae* (s. o. S. 104, Anm. 4). Beibehalten wurde lediglich die altertümliche Schreibweise von *hyrcorum* (= *hircorum*) und *victulorum* (= *vitulorum*). Die Abweichungen von der Vorlage, soweit sie den musikalischen Text betreffen, sind auf der jeweiligen Seite unten angemerkt. Die Notenwerte werden in den Anmerkungen unverkürzt angegeben.



[1] *Ein schlesisches Cantional aus dem 15. Jh.*, AfMf I, 1936, S. 401ff.

30
- fex fu-tu-ro-rum bo - no - rum, per am-pli-us et per-fec - ti - us ta-ber-na -
- fex fu-tu-ro-rum bo - no - rum, per am-pli-us et per - fec - ti - us ta-ber-na -
- fex fu-tu-ro-rum bo - no - rum, per . am-pli-us et - per - fec - ti - us ta-ber-na -
40
cu-lum non ma - nu - fac-tum, id est, non hu-jus cre - a - ti - o - nis: ne - que per san -
cu-lum non ma - nu - fac-tum, id est, non hu-jus cre - a - ti - o - nis: ne - que per san -
cu-lum non ma - nu - fac-tum, id est, non hu-jus cre - a - ti - o - nis: ne - que per san -
50
fol. 24v/25r
60
gui-nem hyr - co - rum a-ut vic-tu - lo - - rum, sed per prop - - - ri -
gui-nem hyr - co - rum a-ut vic-tu - lo - - rum, sed per prop - - - ri -
gui - nem hyr-co - rum a-ut vic-tu - lo - - - rum, sed per prop - - - ri -
70
um san - gui - nem in-tro-i - vit se - mel in Sanc-ta, ae - ter - na re - demp - ti -
um san - gui - nem in-tro-i - vit se - mel in Sanc-ta, ae - ter - na re - demp - ti -
um san - - gui - nem in-tro-i - vit se - mel in Sanc-ta, ae - ter - na re - demp - ti -
80
o - ne in - - - ven - - - ta. Id - e - o no - vi Te-sta-men - ti me -
o - ne in - - - ven - - - ta. Id - e - - - o no - vi Te-sta-men - ti
o - ne in - - - ven - - - ta. Id - e - - - o no - vi Te-sta-men - ti me -
90
di - a - tor est: ut, mor - te in - ter - ce - den - te, in re-demp-ti - o - nem e -
me - di - a - tor est: ut, mor - te in - ter - ce - den - te, in re-demp-ti - o - nem e -
di - a - tor est: ut, mor-te in - ter - ce - den - te, in re-demp-ti - o - nem e -

1) Im Ms. Brevis statt Longa
2) a im Ms. mit Fermate
3) c′-d′ im Ms. Brevis-Longa (ligiert)
4) e′ (Brevis) fehlt im Ms.
5) Im Ms. f′-e′-d′
6) Im Ms. steht c eine Oktave tiefer
7) c′ im Ms. Longa statt Brevis

Die krebsgleichen Allintervallreihen

von

HANNS JELINEK

Im Laufe meiner Befassung mit den Zwölftonreihen traten manche Probleme an mich heran, deren erschöpfende Behandlung in meiner *Anleitung zur Zwölftonkomposition*[1] sich aus verschiedenen Gründen als unzulässig erwies: sei es, daß ihre gründliche Durchforschung eher den Wissenschafter interessierte als den Komponisten, für den doch die *Anleitung* in erster Linie bestimmt ist, sei es, daß ihre vollständige Darstellung einen verhältnismäßig größeren Raum beansprucht hätte, als ihr in einer *Anleitung* zugestanden werden konnte. Aus diesen Gründen habe ich dort die Probleme der Partialhomologien, der Symmetrien, der Modalkongruenzen, der Formenfamilien u.s.w. nur kursorisch behandelt, während ich die für eine sinnvolle Verwendung der Reihen – d.h. also für die Komposition – besonders wichtigen Themata, wie etwa „Die Oktave in der Dodekaphonik" und „Die Prim in der Dodekaphonik" m.E. bis zu wirklicher Klarstellung ausreichend besprochen habe[2].

Für die erschöpfende Behandlung der oben angeführten Probleme kündigte ich die Abfassung einer „Systematik" an[3], in welcher ich dann u.a. auch das Problem der sogenannten „Allintervallreihen" („AIR") erledigen wollte.

Nun, das Material für diese Systematik liegt längst komplett vor (und wird natürlich in meinen Vorlesungen an der Wiener Musikakademie mitverwendet), nur für die Abfassung des Textes zu dem Material fehlte es mir bisher immer an Zeit, so daß ich es noch nicht der Öffentlichkeit übergeben konnte. Daher will ich im folgenden wenigstens ein kleines Teilproblem vortragen, für welches nach meinen Erfahrungen immer wieder besonderes Interesse auftaucht: den Katalog der krebsgleichen Allintervallreihen (K=AIR).

Zuerst ein Wort zu dem Begriffe der Symmetrie, dessen Verwendung im Zusammenhang mit Zwölftonreihen meist etwas unpräzise ist: es gibt, wie in der

---

[1] Band I 1952, Band II 1958, Universal Edition Wien.

[2] A.a.O. Kap. 6, 15, 18 und viele Beispiele in den Beilagen.

[3] A.a.O. S. 127. Der vorliegende Aufsatz steht in Verbindung mit dieser im Entstehen begriffenen *Systematik der Zwölftonreihen.*

Geometrie, so auch in der Dodekaphonik mehrere Formen der Symmetrie. (Daß bei den Zwölftonreihen die Symmetrieverhältnisse erst in Verbindung mit entsprechenden Parallelverschiebungen evident werden, ist bekannt.) Zunächst kennen wir die beiden Gattungen der zentrischen und der achsialen Symmetrie.

Erstere liegt dann vor, wenn die zweite Hälfte ein Spiegelrücklauf der ersten ist; in einem solchen Falle ist die Reihe immer mit ihrem Umkehrungskrebs vom gleichen Ton aus identisch. Zur Bildung solcher „umkehrungskrebsgleicher Reihen" habe ich bereits einen einfachen Weg angegeben[1].

Achsialsymmetrie kann wiederum in zwei Arten auftreten: Symmetrie an einer horizontalen Achse – in diesem Falle ist die zweite Hälfte ein Spiegel (= Gegenbewegung) der ersten und die Parallelverschiebung hat horizontal zu geschehen – und Symmetrie an einer vertikalen Achse, wobei auch die Parallelverschiebung vertikal vorzunehmen ist (= Transposition). Eine solche vertikale Achsialsymmetrie ist in verschiedenen Intervallabständen möglich; einen Sonderfall ergibt der Halboktavabstand: Reihen dieser Art sind mit ihrem Krebs vom gleichen Ton aus identisch. Auch für die Bildung der „krebsgleichen Reihen" habe ich eine einfache Anweisung mitgeteilt[2].

Apropos: es gibt insgesamt 1920 krebsgleiche und $6 \times 1920 = 11520$ umkehrungskrebsgleiche heteromorphe[3] Zwölftonreihen, d.h. von allen überhaupt möglichen Zwölftonreihen gehören

$$7 \times 1920 \times 24 = 322\,560$$

diesen beiden letztgenannten Symmetrietypen an, die ich unter dem Begriff „modalkongruent" zusammenfasse.

Daß es für die AIR im allgemeinen und für K=AIR im besonderen eine solche einfache Herstellungsanweisung nicht gibt, hatte ich längst vermutet[4] und fand ich nun bestätigt, als ich an die mathematische Formulierung des Problems ging. Wollte ich dieses lösen, blieb mir keine andere Möglichkeit, als alle derartigen Reihen aufzufinden und entsprechend geordnet („katalogisiert") wiederzugeben.

Für die K=AIR konnte ich eine Formulierung aufstellen, die es mir ermöglichte, von Hand aus, d.h. ohne Inanspruchnahme einer Maschine, die Ermittlung durchzuführen. Die Darstellung des Arbeitsganges würde hier zu weit führen; die Mitteilung des Ergebnisses möge genügen (s. Tafeln). Dagegen war es nach der Formulierung der Verhältnisse innerhalb aller AIR klar, daß es zur Lösung einer Maschine bedürfte.

Zunächst hatte ich noch, um einen Überblick über die Größenordnung der zu

[1] A.a.O. S. 18ff. [2] A.a.O. S. 18.

[3] „Heteromorph" nenne ich Zwölftonreihen dann, wenn sie zueinander weder im Transpositions-, noch im Spiegel-, noch im Rücklauf-, noch im Spiegelrücklaufverhältnis stehen, anders ausgedrückt: wenn sie nicht in der gleichen Formentabelle auftreten können. Gegensatz: homologe Zwölftonreihen.

[4] A.a.O. S. 19.

erwartenden Anzahl zu bekommen, die 43 AIR von Hand aus festgestellt, die mit der Folge kleine-große Sekund aufwärts beginnen, und dazu unter Verwendung aller möglichen Rechentricks und Abkürzungen, doch ohne Korrekturkontrolle, etwa 40 Stunden gebraucht, also mehr Zeit als zur Auffindung sämtlicher K=AIR! Natürlich hatte ich dann vor der sich daraus ergebenden, wahrscheinlichen Arbeitszeit von etwa 3–4000 Stunden für Rechnung und Kontrolle zurückgescheut. Eine Vorkalkulation ergab als Größenordnung für alle AIR (ohne Umkehrungen) eine Gesamtanzahl unter 3000, wahrscheinlich um 2000.

In dieser Situation fand ich freundliche Hilfe bei dem Schwachstromtechniker und Kybernetiker unserer technischen Hochschule, dem Dozenten Dr. Heinz Zemanek. Er hatte kurz vorher einen dezimalen Volltransistor-Rechenautomaten gebaut (den er dann aber nicht etwa „Thunderstorm" oder „Blizzard" o.ä. taufte, sondern schlicht-wienerisch: „Mailüfterl"), und nun fand er Gefallen an meinem Problem, um so mehr, als ich diesem ja eine korrekte mathematische Gestalt gegeben hatte, die schon alle Abkürzungsmöglichkeiten enthielt und ohne weiteres programmiert werden konnte. Und nach etwa 60 Stunden Laufzeit der Maschine konnte mir Dr. Zemanek – natürlich telephonisch! wir waren ja beide furchtbar gespannt! – mitteilen, daß das Mailüfterl einen Katalog von 1928 AIR ausgedruckt habe.

Von diesen 1928 AIR sind (s. Tafel I) die 88 krebsgleichen heteromorph, die übrigen 1840 aber erscheinen in je zwei Homologen; insgesamt gibt es also

$$\frac{1840}{2} + 88 = 1008 \; (= 2^4 \times 3^2 \times 7 = 12^2 \times 7)$$

heteromorphe AIR; anders ausgedrückt: von allen möglichen Zwölftonreihen sind

$$(920 \times 48) + (88 \times 24) = 44\,160 + 2112 = 46\,272$$

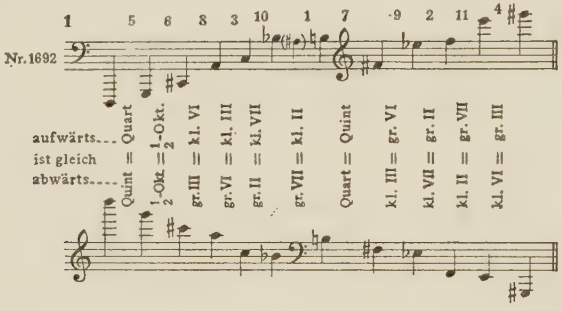
Allintervallreihen.

Unter einer Allintervallreihe in dodekaphonischem Sinne versteht man eine Zwölftonreihe, die jeden möglichen Tonschritt in jeder Richtung enthält. Diese Aufgabe kann eine Folge von 12 Tönen, die ja bloß 11 Tonschritte bietet, nur dann erfüllen, wenn sie zwei Bedingungen genügt: sie muß erstens von der Temperatur her verstanden sein, wodurch enharmonisch verwechselbare Intervalle völlig gleich werden; und zweitens muß jeder Ton dieser Tonfolge für alle seine Oktavlagen stehn. Diese beiden Bedingungen können von einer Zwölftonreihe erfüllt werden: in der Dodekaphonik ist die Oktave in gleiche Teile geteilt vorzustellen [1] – die Notation also nur dadurch ein Problem, daß eine Siebentonschrift für eine Zwölftonmusik verwendet wird –, und jeder Ton der Reihe kann durch irgendeine seiner Oktavlagen repräsentiert werden [2]. Enthält demnach

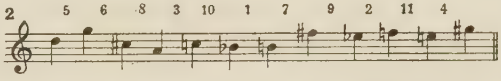
[1] A.a.O. S. 7. [2] A.a.O. S. 49, Beisp. 48.

eine Zwölftonreihe alle Tonschritte von der kleinen Sekund bis zur großen Sept in einer Richtung, sagen wir aufwärts, dann enthält sie sie auch abwärts und gestattet darüber hinaus alle erweiterten Tonschritte von der kleinen None bis an die Grenzen der Hörbarkeit.

Wenn wir aus diesem Grunde die Vereinbarung treffen, alle Tonschritte durch ihren kleinsten aufwärtsgerichteten Vertreter zu charakterisieren und zu dieser Charakterisierung den Inhalt des Tonschritts an kleinen Sekunden (= übermäßigen Primen) in Zahlen wiederzugeben – ich nenne dies „Intervallziffern", „IZ" –, dann können wir damit, wie jede Zwölftonreihe, so auch eine AIR leicht darstellen, z. B.



in Aufwärts- oder Abwärts-„streckung" zur deutlichen Sichtbarmachung der Intervallfolge, oder in Gestalt einer sogenannten „Neutralform"[1],



in welcher durch Mischung der aufwärts- und abwärtsgerichteten Repräsentanten eine Wiedergabe der Allintervallreihe innerhalb eines kleinen Raumes ermöglicht wird.

Bei den AIR gibt es zwei Arten der Symmetrie:

1. horizontale Achsialsymmetrie und
2. vertikale Achsialsymmetrie im Halboktavabstand.

Erstere liefert Reihen mit Spiegelhälften, z. B.:

[1] A. a. O. S. 16.

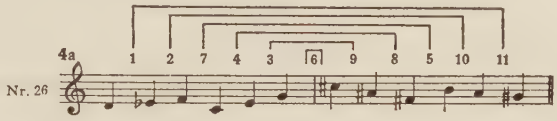
Hier stehen in der zweiten Hälfte die Komplementärziffern[1] rechtläufig zur ersten Hälfte.

Die zweite Art der Symmetrie, bei welcher in der zweiten Hälfte die Komplementärziffern rückläufig angeordnet sind, ergibt die Gruppe der krebsgleichen Allintervallreihen, deren Katalog in der Tafel I mitgeteilt ist. Zu diesem Katalog sind noch folgende Bemerkungen erforderlich:

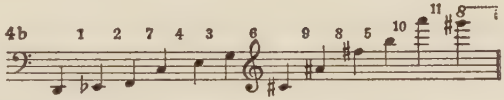
1. Es müssen nur die ersten 5 IZ angegeben werden; die sechste IZ ist immer 6 – die einzige IZ, die ihrem Komplement gleich ist –, dann folgt, wie eben ausgeführt, der Rücklauf der Komplemente. Die Reihe Nr. 26 heißt also vollständig:

1 2 7 4 3 – 6 – 9 8 5 10 11

d. i. in Noten a) in Neutralform:



b) in Streckung nach oben:

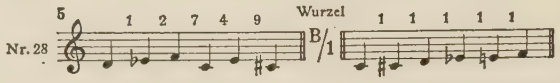


2. Es müssen nur die Reihen mit den Anfangsziffern 1–5 angeführt werden; mit der IZ 6 kann keine AIR, mithin auch keine krebsgleiche beginnen – die Halboktave des Anfangstones ist ja bekanntlich der Schlußton jeder AIR, kann daher nicht als zweiter Ton erscheinen ($1 + 2 + \ldots + 10 + 11 = 66 = 5 \times 12 + 6$) –; und alle Reihen ab 7 sind Umkehrungen der dargestellten, können also ohne Mühe der Reihe nach als rechtläufige Folge der Komplemente aus dem Katalog abgelesen werden. (Daß diese Umkehrungen ebenfalls alle Intervalle enthalten, versteht sich von selbst.)

3. Die jeweils erste Spalte enthält die fortlaufenden Nummern aus dem Gesamtkatalog der AIR, die zweite Spalte die – wie eben erklärt, zur Bestimmung ausreichenden – ersten 5 IZ, die nächsten fünf Spalten beschreiben die Zugehörigkeit dieser AIR zu gewissen Ordnungstypen, die ich – aus einem anderen Gebiet meiner Systematik heraus – (Familien-)Wurzeln genannt habe und deren Bedeutung ich hier nur kurz streifen möchte: eine Zuteilung einer Zwölftonreihe – z. B. der AIR Nr. 28 — zu einer Wurzel – in diesem Falle der Wurzel B/1 – bedeutet, daß zwischen den Modi der Reihe ganz bestimmte Ergänzungsverhältnisse bestehn, was sich schematisch dadurch darstellen läßt, daß man die Töne der betreffenden Reihenabschnitte – hier der Hälften – in

[1] Komplementärintervalle: 2 Intervalle, die sich zur Oktave ergänzen, demnach Komplementärziffern: 2 IZ, die sich zu 12 summieren lassen. Vgl. a. a. O. S. 11.

eine skalenartige Anordnung permutiert. Dabei entstehn ganz bestimmte Konfigurationen – im genannten Falle sechs chromatisch benachbarte Töne.



So entsprechen die fünf, bei K=AIR vorkommenden Wurzeln den Anordnungen:

B/1	1	1	1	1	1
B/2	2	1	1	1	2
B/3	2	2	1	2	2
B/5a	1	2	1	1	3
B/5u	3	1	1	2	1

Eine faszinierende Regelmäßigkeit ergibt sich, wenn wir die Zugehörigkeit der 88 K=AIR zu ihren Anfangs-IZ einerseits, zu den Wurzeln andererseits prüfen: bei diesen beiden, von so ganz verschiedenen Gesichtspunkten aus vorgenommenen Zuordnungen ergeben sich (s. Tafel I, Mitte unten) die gleichen Summen:

12 – 16 – 12 – 24 – 24.

Die Tafel II, das Deszentorium, zeigt Ableitungszusammenhänge auf, d.h. Gruppen von heteromorphen Reihen, die durch bestimmte Manipulationen auseinander hervorgehen können („Deszenzen").

Einfache Manipulationen, die auf alle AIR angewendet werden können, habe ich schon in der „Anleitung"[1] angegeben, z.B. die Halboktavversetzung der Nichthalbierbaren, mathematisch die ± 6-Ersetzung der ungeraden IZ. Hier aber, bei den K=AIR, gibt es viel mehr Möglichkeiten:

Manipulation a: ±6-Ersetzung der 3 und 9, z. B.:

1 2 7 4 3 – $\overline{6}$ – 9 8 5 10 11
1 2 7 4 9 – $\overline{6}$ – 3 8 5 10 11;

Manipulation b: ±6-Ersetzung aller übrigen Ungeraden, z.B.:

1 2 7 4 3 – $\overline{6}$ – 9 8 5 10 11
7 2 1 4 3 – $\overline{6}$ – 9 8 11 10 5;

Manipulation c: ±6-Ersetzung aller Geraden außer 6, z.B.:

1 2 7 4 3 – $\overline{6}$ – 9 8 5 10 11
1 8 7 10 3 – $\overline{6}$ – 9 2 5 4 11

und selbstverständlich die Kombinationen dieser Manipulationen:

b + a, c + a, c + b, c + b + a.

[1] A.a.O. S. 20ff. (Dort habe ich selbst bequemlichkeitshalber die nicht ganz präzisen Ausdrücke „symmetrisch" für krebsgleich und „asymmetrisch" für nichtkrebsgleich gebraucht, die natürlich bei wissenschaftlicher Akribie genaueren Termini weichen müssen.)

Dazu kommt noch die rückläufige Anordnung der fünf IZ (das entspricht der in der Anleitung angegebenen Zertrennung der AIR bei der Halboktave).

Da durch die oben angegebenen Manipulationen häufig AIR mit Beginn-IZ >6 entstehen, empfiehlt es sich, im Deszentorium auch diese zu berücksichtigen, und das geschieht am besten, indem man zu jeder AIR sogleich deren Umkehrung angibt. Das ist hier um so notwendiger, als ja im Deszentorium die Anordnung nicht nach der Größe der Permutation erfolgt, die Umkehrungen also nicht wie im Katalog einfach von hinten nach vorne der Reihe nach abgelesen werden können. So findet man dann immer von einer ungeraden zur folgenden geraden Orientierungsnummer zwei Reihen verzeichnet, die zueinander im Spiegelverhältnis stehen.

Auf diese Weise erhalten wir die vier 32-Deszenzen I, II, IV, V und die drei 16-Deszenzen III, VI, VII, bei welch letzteren infolge gewisser Gruppierungen um eine Mittel-3 bzw. – 9 die Rückläufe mit anderen Ableitungen koinzidieren (in der Tafel durch eckige Klammern angezeigt). Hier, im Deszentorium, ergibt sich demnach die Gesamtzahl der K=AIR aus

$$(4 \times 32) + (3 \times 16) = 128 + 48 = 176 = 2 \times 88$$

Ich hoffe, nun nicht nur die Sache mit den krebsgleichen Allintervallreihen erschöpfend dargestellt, sondern das Problem der AIR im allgemeinen neuerdings soweit klargestellt zu haben, daß es mir erspart bleibt, wieder einmal in einer Musikzeitschrift von einem Komponisten kundgetan zu hören (bzw. zu lesen), er habe in seinem letzten Werk zwei verschiedene Zwölftonreihen verwendet (schon dies, o Freunde!), deren zweite eine Allintervallreihe sei, wenn sich dann herausstellt, daß letztere zwar z.B. 2 *Quart*aufwärtsschritte, aber keinen *Quint*aufwärtsschritt enthält; und damit 2 *Quint*abwärtsschritte, aber keinen *Quart*abwärtsschritt; der Gute hatte sich natürlich geholfen und einmal einen Quart*aufwärts*schritt, das andere Mal einen Quint*abwärts*schritt geschrieben! Und dabei hätte ihm jeder Zwölftonanlernling helfen können, tadelnd seinen Zeigefinger auf den Schlußton richtend, der keineswegs eine Halbtonoktave des ersten war! Aber das kommt davon, wenn jedermann, weil es nun gerade in der Mode ist, sich mit der Zwölftontechnik glaubt „auseinandersetzen" zu müssen – recht weit auseinander, natürlich – und dies dann, immer ein bißchen mit gönnerhafter Miene, einem staunenden publico berichtet – statt daß er sich, brav und bescheiden, einmal möglichst lange und intensiv mit ihr zusammensetzen würde.

Einen wunderbaren Einblick in die internen Ordnungen – nun wieder abgeleitet vom Katalog, Tafel I – gewährt die Statistik der IZ in bezug auf ihre Stellung innerhalb der Reihe. Die Tafel III beschreibt unter A zunächst die Häufigkeit des Vorkommens der IZ 1–5 und 5–11 an den Stellen 2, 3, 4 und 5 – für die erste Stelle lesen wir ja die IZ aus Tafel I ab, und die IZ 6 erscheint, wie

schon gesagt, zwangsläufig an sechster Stelle – und die Tafel III lit. B faßt dann die Häufigkeit der Komplemente zusammen und vergleicht sie mit den IZ der ersten Stelle. Nicht, daß unten und rechts stets die Zahl 88 erscheint, ist's, was hier fesselt, – diese letzte Summation ist nur eine Kontrolle –, sondern die Entsprechung unter den Summanden: sowohl von oben nach unten, als auch von rechts nach links, immer wieder die 12, 16, 24 in wechselnden und doch einander ergänzenden Reihungen, im Auszug ein wahrhaft magisches Quadrat:

12	24	16	24	12
24	12	16	12	24
16	16	24	16	16
24	12	16	12	24
12	24	16	24	12

Nr.	Intervallziffern	Familien-Wurzeln B/ 1	2	3	5a	5u
26	**1** 2 7 4 3					
28	1 2 7 4 9					
46	1 3 4 7 2					
76	1 3 10 7 8					
110	1 4 3 2 5					
136	1 4 9 2 5					
163	1 8 7 10 3					
166	1 8 7 10 9					
191	1 9 4 7 2					
232	1 9 10 7 8					
248	1 10 3 8 5					
280	1 10 9 8 5					
(12)		3	3	1	2	3
285	**2** 1 4 3 7					
292	2 1 4 9 7					
313	2 1 7 3 4					
316	2 1 7 9 4					
321	2 1 8 5 3					
324	2 1 8 5 9					
344	2 3 5 11 4					
372	2 3 11 5 4					
436	2 5 3 1 4					
492	2 5 3 11 8					
514	2 5 9 1 4					
518	2 5 9 11 8					
559	2 7 1 3 4					
584	2 7 1 9 4					
637	2 7 4 3 1					
673	2 7 4 9 1					
704	2 7 8 11 3					
707	2 7 8 11 9					
751	2 9 5 11 4					
756	2 9 11 5 4					
800	2 11 3 5 8					
832	2 11 3 7 4					
857	2 11 9 5 8					
870	2 11 9 7 4					
(24)		4	2	4	7	7

Nr.	Intervallziffern	Familien-Wurzeln B/ 1	2	3	5a	5u
743	**3** 1 4 5 10					
773	3 1 10 5 4					
794	3 2 5 4 11					
817	3 2 11 4 5					
829	3 4 1 2 7					
851	3 4 7 2 1					
885	3 5 2 1 8					
902	3 5 8 1 2					
980	3 7 4 11 10					
999	3 7 10 11 4					
1027	3 8 5 10 11					
1063	3 8 11 10 5					
1071	3 10 1 8 7					
1091	3 10 7 8 1					
1116	3 11 2 7 8					
1154	3 11 8 7 2					
(16)		2	4	2	5	3

Nr.	Intervallziffern	Familien-Wurzeln B/ 1	2	3	5a	5u
1555	**5** 2 3 4 1					
1576	5 2 9 4 1					
1595	5 3 2 11 4					
1620	5 3 8 11 10					
1665	5 4 11 2 3					
1668	5 4 11 2 9					
1734	5 8 3 10 1					
1759	5 8 9 10 1					
1814	5 9 2 11 4					
1836	5 9 8 11 10					
1888	5 10 11 8 3					
1890	5 10 11 8 9					
(12)		1	3	3	2	3
1174	**4** 1 3 5 2					
1177	4 1 3 7 10					
1205	4 1 9 5 2					
1214	4 1 9 7 10					
1228	4 3 1 7 2					
1250	4 3 7 1 2					
1283	4 5 2 3 11					
1292	4 5 2 9 11					
1306	4 5 10 1 3					
1310	4 5 10 1 9					
1316	4 5 11 3 2					
1320	4 5 11 9 2					
1358	4 7 3 1 10					
1363	4 7 3 11 2					
1383	4 7 9 1 10					
1387	4 7 9 11 2					
1419	4 9 1 7 2					
1441	4 9 7 1 2					
1501	4 11 2 3 5					
1512	4 11 2 9 5					
1520	4 11 5 3 2					
1522	4 11 5 9 2					
1542	4 11 10 7 3					
1544	4 11 10 7 9					
(24)		2	4	2	8	8

Beginn-Intervallziffer	Zugehörigkeit zu Familien-Wurzel B/ 1	2	3	5a	5u	Gesamtanzahl
1	3	3	1	2	3	12
3	2	4	2	5	3	16
5	1	3	3	2	3	12
2	4	2	4	7	7	24
4	2	4	2	8	8	24
	12	16	12	24	24	88

Tafel II

Deszentorium

der krebsgleichen Allintervallreihen

Manipulation	32-Deszenzen			16-Deszenzen
	I	**II**	**III**	
	1) 1 2 7 4 3 17) 3 4 7 2 1	1) 1 3 4 7 2 17) 2 7 4 3 1	1) 1 4 3 2 5	
	2) 11 10 5 8 9 18) 9 8 5 10 11	2) 11 9 8 5 10 18) 10 5 8 9 11	2) 11 8 9 10 7	
a |3	3) 1 2 7 4 9 19) 9 4 7 2 1	3) 1 9 4 7 2 19) 2 7 4 9 1	3) 1 4 9 2 5	
|9	4) 11 10 5 8 3 20) 3 8 5 10 11	4) 11 3 8 5 10 20) 10 5 8 3 11	4) 11 8 3 10 7	
b |1,5	5) 7 2 1 4 3 21) 3 4 1 2 7	5) 7 3 4 1 2 21) 2 11 4 3 7	5) 7 4 3 2 11	
|7,11	6) 5 10 11 8 9 22) 9 8 11 10 5	6) 5 9 8 11 10 22) 10 1 8 9 5	6) 5 8 9 10 1	
b+a	7) 7 2 1 4 9 23) 9 4 1 2 7	7) 7 9 4 1 2 23) 2 1 4 9 7	7) 7 4 9 2 11	
	8) 5 10 11 8 3 24) 3 8 11 10 5	8) 5 3 4 11 10 24) 10 11 4 3 5	8) 5 8 3 10 1	
c |2,4	9) 1 8 7 10 3 25) 3 10 7 8 1	9) 1 3 10 7 8 25) 8 7 10 3 1	9) 1 10 3 8 5	
|8,10	10) 11 4 5 2 9 26) 9 2 5 4 11	10) 11 9 2 5 4 26) 4 5 2 9 11	10) 11 2 9 4 7	
c+a	11) 1 8 7 10 9 27) 9 10 7 8 1	11) 1 9 10 7 8 27) 8 7 10 9 1	11) 1 10 9 8 5	
	12) 11 4 5 2 3 28) 3 2 5 4 11	12) 11 3 2 5 4 28) 4 5 2 3 11	12) 11 2 3 4 7	
c+b	13) 7 8 1 10 3 29) 3 10 1 8 7	13) 7 9 10 1 8 29) 8 1 10 9 7	13) 7 10 3 8 11	
	14) 5 4 11 2 9 30) 9 2 11 4 5	14) 5 3 2 11 4 30) 4 11 2 3 5	14) 5 2 9 4 1	
c+b+a	15) 7 8 1 10 9 31) 9 10 1 8 7	15) 7 3 10 1 8 31) 8 1 10 3 7	15) 7 10 9 8 11	
	16) 5 4 11 2 3 33) 3 2 11 4 5	16) 5 9 2 11 4 32) 4 11 2 9 5	16) 5 2 3 4 1	
	IV	**V**	**VI**	**VII**
	1) 2 1 7 3 4 17) 4 3 7 1 2	1) 2 1 8 5 3 17) 3 5 8 1 2	1) 2 5 3 1 4	1) 2 5 3 11 8
	2) 10 11 5 9 8 18) 8 9 5 11 10	2) 10 11 4 7 9 18) 9 7 4 11 10	2) 10 7 9 11 8	2) 10 7 9 1 4
a |3	3) 2 1 7 9 4 19) 4 9 7 1 2	3) 2 1 8 5 9 19) 9 5 8 1 2	3) 2 5 9 1 4	3) 2 5 9 11 8
|9	4) 10 11 5 3 8 20) 8 3 5 11 10	4) 10 11 4 7 3 20) 3 7 4 11 10	4) 10 7 3 11 8	4) 10 7 3 1 4
b |1,5	5) 2 7 1 3 4 21) 4 3 1 7 2	5) 2 7 8 11 3 21) 3 11 8 7 2	5) 2 11 3 7 4	5) 2 11 3 5 8
|7,11	6) 10 5 11 9 8 22) 8 9 11 5 10	6) 10 5 4 1 9 22) 9 1 4 5 10	6) 10 1 9 5 8	6) 10 1 9 7 4
b+a	7) 2 7 1 9 4 23) 4 9 1 7 2	7) 2 7 8 11 9 23) 9 11 8 7 2	7) 2 11 9 7 4	7) 2 11 9 5 8
	8) 10 5 11 3 8 24) 8 3 11 5 10	8) 10 5 4 1 3 24) 3 1 4 5 10	8) 10 1 3 5 8	8) 10 1 3 7 4
c |2,4	9) 8 1 7 3 10 25) 10 3 7 1 8	9) 8 1 2 5 3 25) 3 5 2 1 8	9) 8 5 3 1 10	9) 8 5 3 11 2
|8,10	10) 4 11 5 9 2 26) 2 9 5 11 4	10) 4 11 10 7 9 26) 9 7 10 11 4	10) 4 7 9 11 2	10) 4 7 9 1 10
c+a	11) 8 1 7 9 10 27) 10 9 7 1 8	11) 8 1 2 5 9 27) 9 5 2 1 8	11) 8 5 9 1 10	11) 8 5 9 11 2
	12) 4 11 5 3 2 28) 2 3 5 11 4	12) 4 11 10 7 3 28) 3 7 10 11 4	12) 4 7 3 11 2	12) 4 7 3 1 10
c+b	13) 8 7 1 3 10 29) 10 3 1 7 8	13) 8 7 2 11 3 29) 3 11 2 7 8	13) 8 11 3 7 10	13) 8 11 3 5 2
	14) 4 5 11 9 2 30) 2 9 11 5 4	14) 4 5 10 1 9 30) 9 1 10 5 4	14) 4 1 9 5 2	14) 4 1 9 7 10
c+b+a	15) 8 7 1 9 10 31) 10 9 1 7 8	15) 8 7 2 11 9 31) 9 11 2 7 8	15) 8 11 9 7 10	15) 8 11 9 5 2
	16) 4 5 11 3 2 32) 2 3 11 5 4	16) 4 5 10 1 3 32) 3 1 10 5 4	16) 4 1 3 5 2	16) 4 1 3 7 10

Koinzidenzen bei rückläufiger Anordnung der IZ (nur für Beginn-IZ<6 angegeben, für die Umkehrungen anolog.)

Tafel III

Statistik

der Intervallziffern
bei den krebsgleichen Allintervallreihen

A

IZ	Anzahl der IZ an Stelle 2.	3.	4.	5.	Summa
1	12	6	10	8	36
2	6	8	6	16	36
3	8	12	8	8	36
4	6	8	6	16	36
5	12	6	10	8	36
7	12	10	14	4	40
8	6	8	6	8	28
9	8	12	8	8	36
10	6	8	6	8	28
11	12	10	14	4	40
	88	88	88	88	352

B

IZ	Anzahl der Intervallziffern an Stelle 1.	IZ	2.	3.	4.	5.	Summa
1	12		[1.. 12.. [11.. 12.. 24	.. 6.. ..10.. 16	..10.. ..14.. 24	.. 8.. .. 4.. 12	36] 40] 88
2	24		[2.. 6.. [10.. 6.. 12	.. 8.. .. 8.. 16	.. 6.. .. 6.. 12	..16.. .. 8.. 24	36] 28] 88
3	16		[3.. 8.. [9.. 8.. 16	..12.. ..12.. 24	.. 8.. .. 8.. 16	.. 8.. .. 8.. 16	36] 36] 88
4	24		[4.. 6.. [8.. 6.. 12	.. 8.. .. 8.. 16	.. 6.. .. 6.. 12	..16.. .. 8.. 24	36] 28] 88
5	12		[5.. 12.. [7.. 12.. 24	.. 6.. ..10.. 16	..10.. ..14.. 24	.. 8.. .. 4.. 12	36] 40] 88
	88		88	88	88	88	440

Streifzüge
durch die erweiterte Modaltheorie

von

FRIEDRICH GENNRICH

Mario Crescimbeni veröffentlichte 1730 in seiner *Istoria della volgar poesia* zum erstenmal die Melodie eines Troubadour-Liedes, die Melodie zu dem Planh von Gaucelm Faidit, Pill. 167.22: *Fortz cauza es que tot lo major dan.* Seit dieser Zeit hat die Musik der mittelalterlichen Monodie nicht aufgehört, immer wieder das Interesse der Forschung in Anspruch zu nehmen.

Hatte zunächst auch der Text der Lieder Schwierigkeiten bereitet, so waren diese doch nach nicht allzu langer Zeit zu beheben; der Interpretation der Musik aber schienen unüberwindbare Hindernisse in den Weg gelegt. Man stand der Notenschrift zuerst ganz hilflos gegenüber; wie sollte man da den der Notation eigenen Rhythmus herausfinden? Ernsthaftem Forschen ist manch ein schöner Erfolg beschieden worden. Das Mühen um die Erschließung der musikalischen Kleinodien geht auch heute noch weiter.

Es ist hier nicht der Ort, auf alle unternommenen Versuche einzugehen; erwähnt sei nur, warum ihrer so manche fehlschlagen mußten: man beschränkte sich auf die Betrachtung einiger weniger Lieder; man vernachlässigte die sprachliche Einkleidung der Liedtexte; man suchte weitausholende, mühevolle, langwierige Vorarbeiten zu umgehen und meinte, ein lichtvoller Gedanke könnte zum Ziel führen. Aber kann man so wirklich zu fundamentalen Erkenntnissen gelangen?

Das Lied verkörpert eine innige Verschmelzung von Wort und Ton. Viele Theorien über das mittelalterliche Lied sind aufgestellt worden; häufig waren, die sie verkündeten, weder sprach- noch literaturwissenschaftlich geschult.

Eine rühmliche Ausnahme in dieser Hinsicht war Friedrich Ludwig, der nicht nur über eine umfassende Kenntnis der Musik des Mittelalters verfügte, die auf einem Quellenmaterial beruhte, wie es kein Forscher dieser Zeit auch nur annähernd besaß; er war auch in den für diese Musik in Betracht kommenden Sprachen bestens bewandert.

So ist denn die von ihm inaugurierte „Modaltheorie“[1] die einzige geblieben, die, auf wissenschaftlicher Grundlage beruhend, der vielfältigen Kritik standzuhalten vermocht hat.

War man anfänglich auch der Ansicht gewesen, daß die Monodie sich auf die Verwendung des 1., 2. und 3. Modus beschränkt hätte, so war Ludwig doch noch, kurz vor seinem Tode, zu der Erkenntnis gelangt, daß eine Lockerung der strengen Durchführung der Modi von Nöten sei. Es galt also, weitere Spielarten der Modi herauszufinden, eine Aufgabe, die methodisch in ein völlig unerforschtes Gebiet führte, denn mensurale Aufzeichnungen liegen nur in beschränktem Maße vor.

Zunächst boten Refrains, die mit gleicher Melodie in Motetten, in einstimmigen Liedern und in Romanen vorkommen, Gelegenheit, rhythmischen Eigenheiten auf die Spur zu kommen. 1929 haben wir auf den typisch französischen Rhythmus |𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅗𝅥𝅘𝅥𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅗𝅥 | aufmerksam gemacht[2] und nachgewiesen, daß dieser Rhythmus auch der der bekannten provenzalischen Estampida Pill 392.9 *Kalenda maja* von Raïmbaut de Vaqueiras sein müsse[3].

Man war immer der Ansicht, daß der 1. und 2. Modus die ununterbrochene Folge von | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅗𝅥 | - bzw. | 𝅘𝅥𝅗𝅥 𝅗𝅥 | -Takten sein müsse. Das trifft nicht zu. Wir haben nachgewiesen, daß in die | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅗𝅥 | - bzw. | 𝅘𝅥𝅗𝅥 𝅗𝅥 | -Reihe eine longa perfecta eingestreut werden kann, so daß z. B. ein Rhythmus | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯 bzw. | 𝅘𝅥𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. | 𝅘𝅥𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅘𝅥𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅘𝅥𝅗𝅥 𝄻 | entsteht, wie er vorliegt in dem mensural überlieferten

1.

Dementsprechend war das bekannte Lied von Blondel de Nesle, Rayn. 1545, wie folgt zu rhythmisieren[4]:

2

Auf diese Weise können geradsilbige Verse volltaktig einsetzen, so daß geradsilbige Verse mit ungeradsilbigen zwanglos gemischt werden können, wie etwa männliche Sechssilbner mit männlichen Siebensilbnern in Rayn. 452:

---

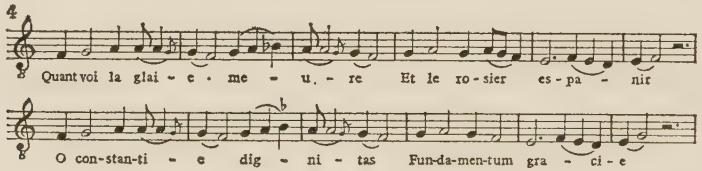
[1] In dem Beitrag: *Suum quique. Wer war der Initiator der Modaltheorie?*, in der Festschrift zu H. Anglès' 70. Geburtstag, haben wir den Irrtum von J. Chailley, daß P. Aubry der Initiator der Theorie sei, eingehend berichtigt.

[2] F. Gennrich, *Internationale mittelalterliche Melodien*, ZfMw XI, 1928/29, S. 261.

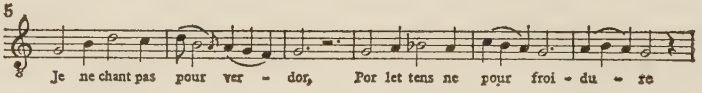
[3] F. Gennrich, *Die Deutungen der Rhythmik der Kalenda-maya-Melodie*, in: Romanica, Festschrift für Gerhard Rohlfs, Halle 1958, S. 181.

[4] F. Gennrich, *Grundsätzliches zur Rhythmik der mittelalterlichen Monodie*, Mf VII, 1954, S. 168 f.

Mit Hilfe der regulären Kontrafaktur ist ebenfalls manch eine Einsicht zu gewinnen, vor allem, wenn die Nachbildung mit mensuraler Umschrift überliefert ist. Das ist bei Adam de la Bassées Conductus *O constantie dignitas* der Fall, der eine Nachschöpfung von Rayn. 2107 *Quant voi la glaie mëure* von Raoul de Soissons ist. Es liegt hier der Rhythmus | ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. 𝄻 | vor:



Der gleiche Rhythmus liegt auch im 1. Modus vor in Rayn. 2017 von Gui des Prés:



Die Übertragung des Sechssilbners, wie oben besprochen, kannte man nur in der Anordnung ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥. und die der oben angeführten Siebensilbner nur in der Form | ♩ 𝅗𝅥 | ♩ 𝅗𝅥 | ♩ 𝅗𝅥 | ♩ 𝄻 | bzw. | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 𝄽 |

In weit größerem Ausmaß noch eröffnen sich wertvolle Erkenntnisse aus der irregulären Kontrafaktur. Sie entsteht, wenn der Nachdichter zwar die Melodie des Vorbildes übernimmt, aber die Struktur der Strophe verändert. Die einfachste Veränderung besteht in Kürzung oder Erweiterung der Verszahl gegenüber dem Vorbild. So läßt z. B. das provenzalische Lied Pill. 305.10 *Fort m'enoja, so auzes dire* des Monje de Montaudo gegenüber Pill. 80.37 *Rassa, tan creis e mont' e poja* von Bertran de Born [5] zwei Verse in der Mitte der Strophe aus:

---

[5] Vgl. die Melodien bei F. Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours, I. Teil, Kritische Ausgabe der Melodien,* Summa Musicae Medii Aevi, Bd. III, 1958, S. 49 bzw. 95, und Kommentar Bd. IV, 1960, S. 43 bzw. 61.

I.		II.	III.	IV.	V.
		γ^1 δ		γ^2	
		$a_8\smile$ $a_8\smile$		b_8	
α	β	.....	ε	.....	ζ
$a_8\smile$	$a_8\smile$	[γ^1 δ	b_8	γ^3 b_8	b_8
		$a_8\smile$ $a_8\smile$]		.....	
				γ^4	
				b_8	

Die eingeklammerten Teile fehlen in Pill. 305.10.

Umgekehrt zeigt der lat. Conductus *Homo considera* des Kanzlers von Paris

I.			II.			III.		
			δ	ε	α	β	γ	
			$b_6\smile$	$b_7\smile$	a_6	a_6	$b_6\smile$	
α	β	γ	.....					
a_6	a_6	$b_6\smile$	[δ	ε	α	β	γ	
.....			$b_6\smile$	$b_7\smile$	a_6	a_6	$b_6\smile$	
α	β	γ	.....					
a_6	a_6	$b_6\smile$	δ	ε	α	β	γ	
			$b_6\smile$	$b_7\smile$	a_6	a_6	$b_6\smile$]	

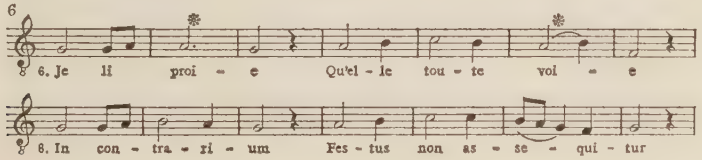
eine um 10 Verse längere Strophe als der „Reduzierte Strophenlai" Rayn. 922 *Je chant come desvés* des Jacques de Hesdin:

I.			II.		III.		
α	β	γ					
a_6	a_6	$b_6\smile$					
.....			δ	ε	α	β	γ
α	β	γ	$b_6\smile$	$b_6\smile$	a_6	a_6	$b_6\smile$
a_6	a_6	$b_6\smile$					

Die eingeklammerten Teile sind Zusatz im lat. Conductus.

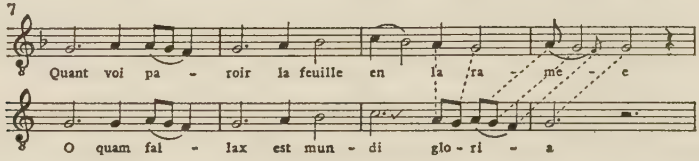
Die weit interessantere und aufschlußreichere irreguläre Kontrafaktur entsteht durch *isodistinktionale Verserweiterung* bzw. *-verkürzung*. Sie tritt ein, wenn zwei Lieder die gleiche Melodie benützen, ihre Verse sich aber in der Silbenzahl nicht decken; das eine Lied also hat Verse, die gegenüber den entsprechenden Versen des anderen Liedes verkürzt oder erweitert sind.

Der lat. Conductus *Felix qui humilium* von Adam de la Bassée hat in V. 6 und 7 männliche Fünfsilbner gegenüber weiblichen Dreisilbnern bzw. männliche Siebensilbner gegenüber weiblichen Fünfsilbnern der anonymen Vorlage Rayn. 934a *L'autr'ier m'estoie levés:*

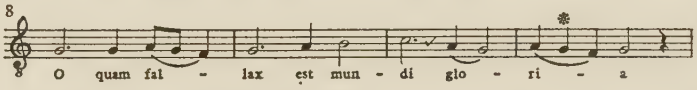


Das Kontrafaktum zeigt die Reimdehnung (*) in V. 6 und 7.

Den lat. Conductus *O quam fallax est mundi gloria* von Adam de la Bassée mit seinen männlichen Zehnsilbnern gegenüber weiblichen Zehnsilbnern seines Vorbildes Rayn. 550 *Quant voi paroir la feuille en la ramée* von Gace Brulé pflegte man mit „Verschiebung" der 6 letzten Töne zu übertragen:



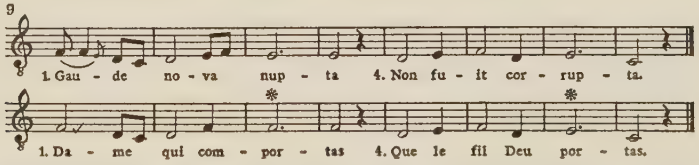
Heute sehen wir von einer Verschiebung ab und übertragen unverändert:



Hierdurch entsteht eine eigenartige Dehnung (*) der Pänultima, die man früher für unzulässig hielt.

Man war vom Standpunkt der Metrik aus der Ansicht, daß weibliche n-Silbner nicht mit männlichen n+1-Silbnern im gleichen Rhythmus vereint werden dürften, daß also z. B. an Stelle eines weiblichen Fünfsilbners nicht ein männlicher Sechssilbner der gleichen Tonreihe unterlegt werden könnte, ohne ihre Rhythmik zu verändern. Es würde sonst eine Verschiebung der Akzente notwendig werden, was den Habitus der Melodie zerstören müßte. Unsre beiden Beispiele haben gezeigt, daß letzteres nicht der Fall zu sein braucht. Man muß allerdings die enge Schablone der „Modaltheorie" aufgeben, d. h. erkennen, daß die Modi nicht die auf nur 3 Möglichkeiten beschränkten Formeln darstellen, als welche man sie gern betrachtet, sondern daß sie um zusätzliche Möglichkeiten zu erweitern sind.

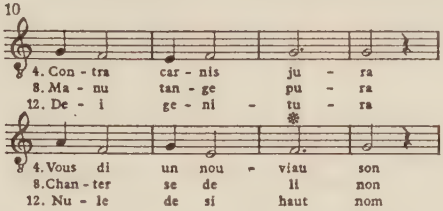
Interessante Erkenntnisse vermittelt ein Vergleich des lat. Conductus *Sol sub nube latuit* von Walther von Châtillon mit Rayn. 885 *Por mon chief reconforter* von Gautier de Coinci[1]. Beide Lieder zeigen in V. 1 und 4 des Refrain isodistinktionale Verserweiterung:



Diese Verserweiterung ergibt eine Pänultimadehnung (*) im Wert einer longa perfecta. Gautier de Coinci scheint eine Vorliebe für diese Dehnung gehabt zu haben, denn sie begegnet auch in Rayn. 1845 *Talent m'est pris or en droit,* das die

[1] Diplomatischer Abdruck der Melodien bei F. Gennrich, *Lateinische Liedkontrafaktur,* in: Musikwiss. Studien-Bibliothek, H. 11, 1956, 1, 8, u. 2, 10.

gleiche Melodie wie der lat. Conductus *Ave virgo sapiens* hat[1]. In V. 4, 8 und 12 setzt Gautier an Stelle eines männlichen Sechssilbners des Conductus einen weiblichen Fünfsilbner:



Wie frei zuweilen Gautier de Coinci bei der Nachbildung seiner Liedtexte gegenüber der Vorlage zu verfahren sich erlaubte, zeigen seine Lieder Rayn. 12 *De sainte Leochade* und Rayn. 83 *Entendez et li clerc et li lai*. Beide Lieder sind Kontrafakta des lat. Conductus *Beata viscera Marie virginis*[2], dessen Text vom Kanzler der Pariser Kirche stammt und dessen Melodie Magister Perotinus Magnus zugeschrieben wird. Schon die beiden ersten Verse zeigen ungewohnte Freiheiten:

Der lat. Conductus hat zwar zwei männliche Sechssilbner, Rayn. 12 zwei weibliche Sechssilbner, Rayn. 83 einen männlichen Zwölfsilbner mit epischer Zäsur, also völlig verschiedene Versarten, verschiedene rhythmische Unterteilung und doch keine wesentlichen Veränderungen der melodischen Linie. Die ungewöhnliche Dehnung der Silben *(Be)ata* und *(Ma)rie* erkennt man durch die Verserweiterung in Rayn. 12 und 83.

In V. 5 und 6 gehen die Unregelmäßigkeiten weiter:

[1] Diplomatischer Abdruck der Melodien: Studien-Bibl., H. 11, 1, 18, u. 2,22.

[2] Vgl. F. Gennrich, *Perotins Beata viscera Mariae virginis und die „Modaltheorie"*, MfI, 1948, S. 225.

Wieder entsprechen zwei weibliche Sechssilbner in Rayn. 12 und ein weiblicher Zwölfsilbner mit epischer Zäsur in Rayn. 83 den beiden männlichen Sechssilbnern des lat. Conductus, aber die rhythmische Aufteilung ist eine andere: zur Gestaltung des weiblichen Reimes von V. 5 verwendet Gautier die Vorwegnahme der Gruppe ⌐¬, was eine Wiederholung der beiden Töne FG zur Folge hat, um die durch die Vorwegnahme entstandene Verschiebung auszugleichen, ein Verfahren, das vor allem die Notenschreiber anzuwenden pflegten, um fehlerhafte Auslassungen zu verschleiern.

Ein ähnliches Verfahren begegnet in dem 340. Stück der „Cantigas": *Virgen, madre grorioza*. Auch hier in den Versen 7–9 isodistinktionale Verserweiterung gegenüber der provenzalischen Vorlage Pill. 106.14 *S'anc fui belha ni prezada* von Cadenet[1]:

Durch die Wiederholung der Anfangsnoten EG bzw. CD sind die Tonreihen der Fünfsilbner der Vorlage zur Aufnahme von Siebensilbnern der Nachdichtung zubereitet worden. Diese Wiederholungen beweisen eindeutig, daß es sich bei Rayn. 12 bzw. 83 und der Cantiga um Kontrafakta handelt.

In das Gebiet der Kontrafaktur gehört auch das eigenartige Vorkommen der Initialkontrafaktur. Sie besteht darin, daß zwei oder mehrere Lieder mit der gleichen Melodie der ersten Distinktion beginnen, dann aber eine völlig andere Fortführung der melodischen Linie aufweisen. So beginnt das Lied Rayn. 307 *Trés haute Amours me semont que je chant* von Andrieu Contredit mit der gleichen Melodie wie das bekannte Lied Rayn. 1102 *De bone amour et de loial amie* von Gace Brulé:

[1] Vgl. F. Gennrich, *Der mus. Nachlaß der Troubadours*, a. a. O., III, S. 173, u. IV, S. 90f.

Die Melodie des 2. und 4. Verses von Rayn. 307 erinnert wohl etwas an die von Gace Brulé, vom 5. Vers ab jedoch gehen die Lieder eigene Wege.

Tritt zu der Initialkontrafaktur isodistinktionale Verserweiterung hinzu, dann steht uns ein einwandfreies Mittel zur Verfügung, die Rhythmik zweier Lieder klarzulegen.

Das Lied Rayn. 315 *Je ne voi mais nului qui gieut ne chant* von Thibaut de Champagne beginnt mit der gleichen Tonreihe wie das anonyme Lied Rayn. 1057 *Pour longue atente de merci* und wie Rayn. 1722 *Amours qui mout me guerroie* von Robert du Castel[1]:

315 hat einen männlichen Zehnsilbner wo 1057 einen männlichen Achtsilbner und 1722 einen weiblichen Siebensilbner hat, alle drei Versarten benützen die gleiche, unveränderte Melodie.

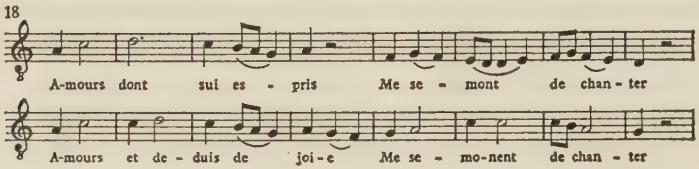
Nun ist aber Rayn. 1057 ein Kontrafaktum von Pill. 70.7 *Ara no vei luzir solelh* von Bernart de Ventadorn:

Das erweist die Tonreihe *a* als von Bernart de Ventadorn stammend.
V. 4 von Bernarts Lied und V. 4 des Lieds von Thibaut de Champagne:

[1] Vgl. F. Gennrich, *Der mus. Nachlaß der Troubadours*, a.a.O., III, S. 299, u. IV, S. 28ff.

liefern eine Bestätigung für die von der Modaltheorie vertretene Ansicht, daß innerhalb der Strophe kein Rhythmuswechsel eintritt. Neu ist die Rhythmik 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. 𝅝 | für den Achtsilbner.

Oben war das Lied von Blondel de Nesle, Rayn.1545, zitiert worden. Der Zufall will, daß auch zu diesem Lied eine Initialkontrafaktur mit isodistinktionaler Verserweiterung vorliegt: Rayn. 1728 *Amours et deduis de joie* von Oudart de Laceni verwendet die Melodie der ersten Distinktion von Blondels Lied:



Die Textanfänge zeigen, daß Oudart das Lied Blondels benützt hat, denn die beiden Verse sind inhaltlich identisch; musikalisch wird nur die Melodie der ersten Distinktion übernommen, die zweite Distinktion ist bereits melodisch verschieden. Der weibliche Siebensilbner in Rayn.1728 gegenüber dem männlichen Sechssilbner von 1545 läßt erkennen, daß in beiden Liedern der 2. Modus vorliegt[1], keineswegs in 1545 ein 4. Modus, wie H. Husmann behauptet[2].

Die Suche nach einer besseren Interpretation der Liedmelodien geht auch heute noch weiter, so sagten wir oben. Die neueste Theorie stammt von H. Anglès[3]. Gegen die Modaltheorie hat er einzuwenden: Die von Musikwissenschaftlern und Romanisten im 1., 2. und 3. Modus übertragenen syllabisch konzipierten Melodien paßten sich dem trochäischen, jambischen und daktylischen Rhythmus mitunter gut an, in vielen Fällen jedoch würde die Schönheit der Melodie entstellt. Es sei bedauerlich zu sehen, daß man in den letzten Jahren mehr oder weniger den Rhythmus des 1., 2., 3. und 6. Modus beibehalten habe in der Meinung, dies sei und bleibe die einzig mögliche Lösung. Sieben- und Zehnsilbner würden von den Musikwissenschaftlern auf den daktylischen Rhythmus festgelegt. „Wer glaubt, die mensurale Notation und der Rhythmus der mittelalterlichen Monodie und Polyphonie seien absolut identisch, wird nie zu einer idealen Lösung des Problems kommen." – „Wissenschaftler, welche bei der Übertragung der höfischen monodischen Lyrik keine Rücksicht nehmen auf das traditionelle Volkslied, auf die spanische Mensuralnotation und andere Einzelheiten der Notation der prov. Troubadours und der franz. Trouvères nicht anerkennen wollen, werden nie eine ideale Lösung für das Problem finden." – Aber trotz dieser streng nach dem System des modalen Rhythmus gehandhabten Übertragung könne man unter den syllabischen und semisyllabi-

[1] Vgl. F. Gennrich, *Grundsätzliches zur Rhythmik...*, a.a.O., S. 172.

[2] Vgl. H. Husmann, *Zur Rhythmik des Trouvèregesanges*, Mf V, 1952, S. 123ff.

[3] H. Anglès, *Die alte spanische Mensuralnotation, Praktische Winke, um den Rhythmus der monodischen Lyrik des Mittelalters besser kennen zu lernen.* Bericht über den Internat. Musikwiss. Kongreß Wien, Mozartjahr 1956, Graz 1958, S. 7–17.

schen, im 1. oder 2. Modus transkribierten Melodien mehr oder weniger ferne Anklänge an alte volkstümliche Melodien erkennen[1]. Der volkstümliche Ton würde hingegen nur in sehr wenigen Fällen in Melodien auftreten, die im daktylischen Rhythmus übertragen wurden. – Wenn viele Melodien der Trouvères heute ohne Geschmack und künstlerisches Empfinden dargeboten würden, so liege dies am Fehlen eines geeigneten Rhythmus. In vielen Fällen sei das Fehlen der Grazie und des künstlerischen Empfindens nicht der inneren Struktur noch der Melodie selbst zuzuschreiben, sondern der Art der Interpretation. – Das volkstümliche Element trete vielleicht noch häufiger in solchen Melodien auf, die in nichtmodaler Mensuralnotation auf uns gekommen sind.

Das alles sind allgemein gehaltene Betrachtungen. Es wird nicht angegeben, woran man die volkstümliche Melodie erkennt, und welches die Charakteristika des volkstümlichen melodischen Stils der Trouvère-Lieder sind. Es wird versäumt nachzuweisen, daß die alte höfische Lyrik berechnet gewesen sei, einmal vor dem Adel und der gebildeten Schicht, dann aber auch vor dem einfachen Volk vorgetragen zu werden.

Als Beispiel für eine volkstümliche Weise wird Rayn.1545 angeführt[2]:

Diese Übertragung stimmt mit unsrer obigen nicht überein. Unsre Rhythmisierung ist aus den Denkmälern gewonnen, und hütet sich vor subjektiven Gefühlen. Unsre Fassung und die von H. Husmann wurden unabhängig von einander und wissenschaftlich auf ganz verschiedenen Wegen entwickelt. Sie liegen seit 1952 bzw. 1954 vor; ihre Richtigkeit ist durch die oben dargelegte isodistinktionale Verserweiterung erhärtet worden.

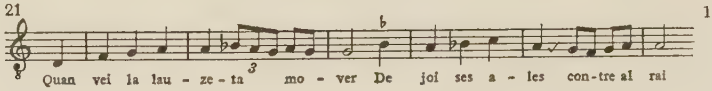
Wie soll ein Sänger aus dem handschriftlichen Notenbild:

das an seinen Notenzeichen keine Merkmale von Länge oder Kürze erkennen läßt, auf solch „volkstümliche" Rhythmisierung, wie Anglès sie gibt, kommen? Woran sollte der Sänger damals, woran sollen wir heute erkennen, daß in Takt 4 und 5 ein Wechsel vom 1. in den 2. Modus eintritt? Und warum findet im Takt 2 nicht ebenfalls ein solcher Wechsel statt? Wie läßt sich die isodistinktionale Verserweiterung von Rayn. 1728 mit der „volkstümlichen" Rhythmisierung von Rayn. 1545 vereinigen?

[1] H. Anglès, *Die volkstümlichen Melodien bei den Trouvères.* Annales Universitatis Saraviensis, Phil.-Lettres IX, 1960, S. 11–18.

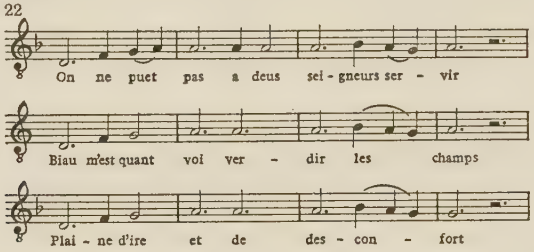
[2] Anglès, ebenda S. 18.

Anglès gibt noch ein weiteres Beispiel für seine neue Interpretation mit der Melodie des Lerchenliedes, Pill. 70. 43, *Quant vei la lauzeta mover* von Bernart de Ventadorn:

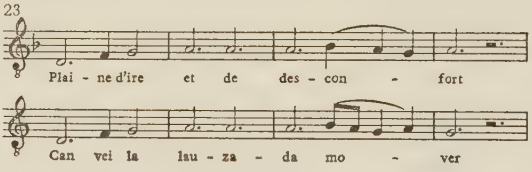


bei dem eine objektive Konfrontation möglich ist.

Auch in diesem Fall verhilft uns die Initialkontrafaktur in Verbindung mit der isodistinktionalen Verserweiterung, die Interpretation von Anglès zu überprüfen. Rayn. 1460 *On ne puet pas a deus seigneurs servir* von Simon d'Authie[2], das anonyme Lied Rayn. 265 *Biau m'est quant voi verdir les champs* und das anonyme Lied Rayn. 1934 *Plaine d'ire et de desconfort* benützen als erste Distinktion die gleiche Melodie:



Rayn. 1460 hat männliche Zehnsilbner, Rayn.265 und 1934 haben männliche Achtsilbner, in allen ist die Melodie die gleiche. Nun ist Rayn.1934 ein Kontrafaktum des Lerchenliedes[3]:



Damit ist eine wissenschaftlich begründete Rhythmik für das am meisten verbreitete Troubadourlied gefunden. Aber mehr noch: die 6. Distinktion von Rayn. 1460 stimmt musikalisch mit der 3. Distinktion von Rayn. 1934 und dem Lerchenlied überein:

---

[1] H. Anglès, *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, in: Biblioteca Central, Publicaciones de la sección de música, Bd. XVIII, Abt. III, Segunda parte: *Las melodías hispanas y la monodía lírica europea de los siglos XII-XIII*, Barcelona 1958, S. 82.

[2] F. Gennrich, *Simon d'Authie, Ein pikardischer Sänger*, Zs. f. rom. Philologie LXVII, 1951, S. 79.

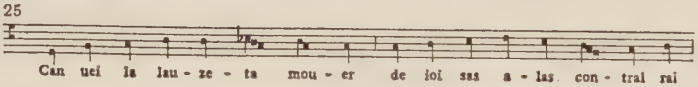
[3] Gennrich, *Der mus. Nachlaß der Troubadours*..., a.a.O., III, S. 300, u. IV, S. 35ff.

24

Der in der ersten Distinktion gewählte Rhythmus geht also durch das Lied hindurch.

Nun versuche man einmal, den Zehnsilbner von Rayn.1460 in dem rhythmischen Rahmen der Übertragung von Anglès unterzubringen!
Auch in diesem Fall ist aus der Notation der Hss:

25



die den Notenzeichen keine Merkmale von Länge oder Kürze gibt, keine Rhythmik zu erschließen. Wie stimmt aber die vorüberhuschende Melodie, die Anglès gibt, überein mit dem still resignierenden, Trauer und Verzweiflung ausdrückenden Inhalt des provenzalischen Textes? Ist es nicht gewagt, auf rein ästhetischer Grundlage die Rhythmik einer mittelalterlichen Melodie aufbauen zu wollen?

Soweit Beispiele aus der romanischen Liedkunst. So spärlich auch die Musikdenkmäler mittelhochdeutscher Lieder sind, so kennt doch auch die mittelhochdeutsche Liedkunst die isodistinktionale Verserweiterung. Es fällt auf, daß diese Technik auch innerhalb der Strophe eines Liedes Verwendung finden kann. So ist in Rainmar von Zweters *Salve regina* der Donaueschinger Liederhandschrift[1] diese Stelle:

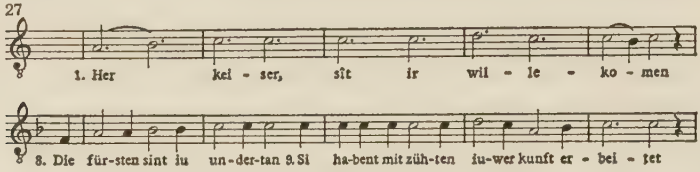
26

Die Tonreihe der ersten Hälfte des ersten Verses ist in V.7 durch Tonwiederholungen auf dem Ton *F* und auf der Reperkussionsbasis *a* so erweitert worden, daß ein Achtsilbner untergebracht werden konnte, wo im ersten Vers ein weiblicher Viersilbner Platz hat. Im zweiten Teil ist im 8. Vers ein auftaktiger weiblicher Neunsilbner im Rahmen eines Siebensilbners im ersten Vers untergebracht worden durch Tonwiederholungen auf der Reperkussionsbasis. Einem

[1] P. Runge, *Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen*, Leipzig 1898, S. 184.

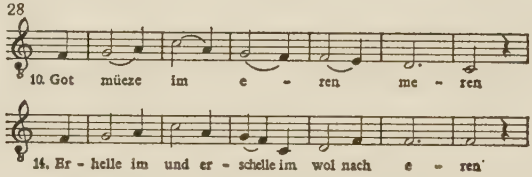
Zwölfsilbner steht also ein männlicher Acht- und auftaktiger weiblicher Neunsilbner gegenüber[1].

Die gleiche Technik verwendet auch Walther von der Vogelweide im „Ottenton“[2]:



Durch Tonwiederholung gewinnt der Autor die Möglichkeit, die unbetonten Silben seines erweiterten Textes unterzubringen. Ähnlich wie in dem vorangegangenen Beispiel ist der erste Teil des ersten Verses zur Aufnahme eines auftaktigen siebensilbigen Verses, der zweite Teil zur Aufnahme eines auftaktigen neunsilbigen Verses eingerichtet worden.

Isodistinktionale Verserweiterung liegt auch in Walthers „Zweitem Philippston“ vor:



V. 14 hat doppelt soviel Silben wie V. 10; hier brauchten die gleichstufigen Aufspaltungen nur einfach unterlegt zu werden[3].

Es steht also zuerst ein kurzer Vers unter der gleichen Melodie, die später mit einem längeren – bzw. zwei kürzeren – versehen wird; daher die Bezeichnung „kurz und lang“. Der Vortrag des kurzen Verses löst im Vergleich mit dem zügigen Fortschreiten der Melodie in den übrigen Distinktionen leicht das Empfinden des Schleppenden aus, und man kann verstehen, wenn dies in einer Zusatzstrophe zum „Zweiten Philippston“ als „kriechen“ bezeichnet wird. In der gleichen Strophe wird in bezug auf die Technik Walthers gesagt: *hêr Walther singet swaz er wil, des kurzen und des langen vil,* was darauf hinweisen dürfte, daß Walther diese Technik öfter angewandt hat, und daß sie sozusagen zu seinem Stil gehörte.

---

[1] Vgl. F. Gennrich, *Liedkontrafaktur in mittelhochdeutscher und althochdeutscher Zeit,* in: *Der deutsche Minnesang,* Darmstadt 1961, S. 353.

[2] Vgl. F. Gennrich, *Zur Liedkunst Walthers von der Vogelweide,* Zs. f. deutsches Altertum LXXXV, 1954, S. 207.

[3] Ebenda S. 208, und F. Gennrich, *Die Melodie zu Walthers von der Vogelweide Spruch: Philippe, künec hêre,* in: Studi medievali, XVII, 1951, S. 71; W. Lipphardt, *Das älteste deutsche Weihnachtslied,* Jb. f. Liturgik u. Hymnologie IV, 1958/59, S. 95.

Interessant ist, daß diese Technik auch noch später geübt wurde. So finden wir in „Tanhusers heuptton oder güldin tone“ [1] der Colmarer Liederhandschrift fol. 785 diese Stelle:

Hier entsprechen den 8 Silben des 6. Verses 6 + 6 Silben im ersten und 2. Vers; wenn wir zurückschauen, finden wir den gleichen Rhythmus im Achtsilbner des „Lerchenliedes“.

Die Beispiele zeigen, daß die Rhythmik der Monodie keineswegs nur ein starres System primitiver rhythmischer Formeln ist, das nur | 𝅗𝅥 𝅘𝅥 |, | 𝅘𝅥 𝅗𝅥 | und | 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 𝅗𝅥 | umfaßt, wofür sie gern gehalten wird; daß es nicht darum geht, die Tonreihen sklavisch in diese Formeln hineinzupressen, sondern daß es gilt, den dem Denkmal innewohnenden Rhythmus zu ergründen.

Unsere Beispiele haben gezeigt, daß eine Mischung von modalen Rhythmen wohl möglich ist, daß aber nicht 1. und 2. Modus nebeneinander gestellt werden können, daß es einen sogenannten „modus mixtus“ nicht gibt.

Es erhebt sich nun die Frage, wie man die uneinheitlichen modalen Rhythmen bezeichnen soll: 1., 2. oder 3. Modus trifft die Konstellation nicht. Eine rhythmische Folge von 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥𝅘𝅥 | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. 𝅝. | ist weder 1. noch 5. Modus; oder 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. 𝅝. | ist kein reiner 5. Modus; oder 𝅗𝅥𝅘𝅥 𝅗𝅥𝅘𝅥 | 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. 𝅝. | ist nicht einheitlich 3. Modus.

Die Praxis erfordert eine kurze, eindeutige Bezeichnungsweise für die begegnenden Rhythmen, an der die rhythmischen Verhältnisse sofort ablesbar sind. Dieser Forderung kommt folgendes System nach [2]:

Die Monopodie (= Mp) bildet für eine, zwei oder 3 Silben die Takteinheit von 3 Breves. In der Dipodie (= Dp) treten 2 der genannten Mp zu einer größeren Einheit zusammen.

Eine Silbe bzw. die ihr zugeordnete Einzelnote oder Notengruppe in der Mp wird mit der Ziffer 1 bezeichnet.

Zwei Silben bzw. die ihnen zugeordneten Einzelnoten oder Notengruppen in der Mp werden mit 2 bezeichnet.

Drei Silben bzw. die ihnen zugeordneten Einzelnoten oder Notengruppen in der Mp werden durch 3 gekennzeichnet.

---

[1] Runge, *Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift*, a.a.O., S. 169.

[2] F. Gennrich, *Übertragungsmaterial zur Rhythmik der Ars antiqua*, Musikwissenschaftliche Studien-Bibliothek, H. 8, Darmstadt 1954.

Zwei dieser Ziffern nebeneinander gestellt bedeuten die Vereinigung zweier entsprechend gestalteter Mp zu einer Dp.

Die Pause wird durch 0 gekennzeichnet.

Vier dieser Ziffern nebeneinander gestellt bedeuten die Vereinigung von vier entsprechend gestalteten Mp zu zwei Dp.

A bzw. B geben den rhythmischen Charakter des ganzen an; A bedeutet die rhythmische Reihe | 𝅗𝅥 ♩ |, B bedeutet die rhythmische Reihe | ♩ 𝅗𝅥 |.

A- und B-Reihen dürfen nicht gemischt, d.h. nicht als modus mixtus verwendet werden.

Die Einsilben-Mp wie auch die Zweisilben-Dp, also | 𝅗𝅥. | bzw. | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. |, haben äußerlich betrachtet die gleiche Form für den A- wie für den B-Typus; tritt aber eine Notengruppe auf, so enthüllt sich ihr eigentlicher Charakter, denn die einen werden nach dem A-, die anderen nach dem B-Typus behandelt. Es bedeutet also: z.B.:

1 A = | 𝅗𝅥. |; 2 A = | 𝅗𝅥 ♩ |; 3 A = | ♩ ♩ ♩ |; 11 A = | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. |; 12 A = | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 ♩ |; 12 B = | 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 |; 32 A = | ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ |; 1211 A = | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. |; 1211 B = 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. |; 2211 A = 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. |; 2212 B = | ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 |.

Der Melodie des Lerchenliedes liegt demnach der Rhythmus 12111110 B zugrunde; die Distinktion hat also vier Dp, von denen die erste | 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 |, die übrigen die Folge | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | bzw. | 𝅗𝅥. 𝅝 | haben. Da dieser Rhythmus unverändert in allen Distinktionen erscheint, ist durch die eben gegebene Formel der Rhythmus der Melodie des ganzen Liedes eindeutig gekennzeichnet.

Der Orgelmacher Jacob Schedlich

von

RUDOLF QUOIKA

David Schedlich, der 1607 in St. Joachimsthal geboren war und 1687 in Nürnberg starb, steht dem Wirken und Schaffen seines Bruders Jacob gegenüber; die Orgelbaukunst des letzteren, die kaum weniger bedeutend ist als die Orgelspielkunst des David, soll hier behandelt werden.

Der Name St. Joachimsthal war immer ein Zauberwort: er erinnert an die Stadtgründung zu Anfang des 16. Jahrhunderts, an den Bergsegen und die berühmten Thaler Einwohner, die dem Dollar den Namen gaben, an eine der größten Städte in deutschen Landen, in die Volk aus allen Himmelsrichtungen einströmte. Man denkt an diese Stadt als einen Hauptvorort der Reformation, an den Luther-Schüler Johann Mathesius, der die Thaler Kanzel zum Lehrstuhl machte, denkt auch an Nikolaus Herman, auch an die Kirchenmusik und an die Lateinschule.

Zur Zeit des Mathesius und Herman war St. Joachimsthal eine bedeutende Musikstadt in Böhmen, deren Ansehen bald die Schulmusik in Elbogen, Schlaggenwald und Saaz in den Schatten stellte. Johannes Mathesius (geb. 1504 in Rochlitz, gest. 1565 in St. Joachimsthal) gehörte zum Senfl-Kreis, auch war er Tischgenosse Luthers in Wittenberg. Von dieser geistigen Heimat ging seine Musikliebe aus, und sie festigte seine Freundschaft mit Nikolaus Herman. Was in Wittenberg Luther und Johann Walter aufbauten, wurde im Thale durch die Freunde Mathesius und Herman erstrebt. Das reformatorische Musikleben wirkte auch dann noch nach, als das Land längst der Reformation wieder entfremdet war. Um 1600 wurde es im Thal still, die Häuser standen vielfach leer, und wer ausharrte, ahnte nicht, daß die Bedrängnisse noch lange nicht den Höhepunkt erreicht hatten. Hab und Gut konnten durch Gegenreformation und Krieg untergehen, nicht aber die geistige Bildung und Musik- und Singfreudigkeit. Doch im Zeitalter der Glaubenskämpfe lag eine tiefe Zerrissenheit über der Stadt. Der Bergamtsverwalter machte dem Bürgermeister sogar den Vorwurf, er trachte nur, seine eigenen Taschen zu füllen, was diesen zu einer Rechtfertigung veranlaßte. Dieser Bürgermeister war Jacob Schedlich[1].

[1] H. Sturm, *St. Joachimsthal während des Dreißigjährigen Krieges*, Erzgebirgszeitung Jg. 55, März 1934.

Woher die Familie Schedlich stammt und wann sie nach St.Joachimsthal kam, ist unbekannt[1]. 1574 wurde Hans Schedlich Richter auf der Neustadt; 1580 hatte der Maurer Mathes Schedlich einen Rechtsstreit und sah mit zwei Genossen einer Bestrafung entgegen. 1585 und neuerlich 1589 wurde Andreas Schedlich, der Vater Jacobs, als Spitalmeister und Bierzeichenausgeber verordnet. 1590 war Schedlich Ratsmitglied und Schulherr (Schulaufseher). Fünf Jahre später (1595) amtierte er im Rate als Bauherr, 1599 als Fleischbeschauer; sodann bekleidete er die Ämter des Spitalmeisters und Mühlherren. Sein Sohn Jacob besuchte im heimischen St.Joachimsthal wahrscheinlich die Lateinschule, und in Nürnberg dürfte er Stipendiat der Zeileisen-Stiftung gewesen sein[2], denn in *Lindners Chronik* heißt es[3]:

„1607, am 8. Oktober ist sodann Jacob Schedlich, Sohn des alten Andreas Schedlich, welcher bei dem berühmten Musicus Johann (Hans Leo) Hassler in Nürnberg in disciplina gestanden, auch bei einem Nürnberger Uhrmacher das Richten und Rectifizieren der Uhren erlernt hatte, zum Organisten gegen die Bestallung, welche Eidner hatte angenommen und in Gegenwart der Herren H. Christoph Pfeil, Walter Böheim, des Schulmeisters und des Kantors eingewiesen, wobei sein Vater Andreas Schedlich anwesend war. Am 18. Oktober darauf wurde dann dem neuen Organisten auch die Wartung der Uhren auf der Pfarrkirche und dem Brotmarkt übergeben und ihm eine wöchentliche Besoldung von ¼ Taler zuerkannt."

Nürnberg wurde aus mehreren Gründen als Ausbildungsstätte gewählt; wahrscheinlich gaben familiäre Gründe den Ausschlag. Doch auch die Persönlichkeit Hans Leo Hasslers mochte anziehend gewirkt haben, der als kaiserlicher Hoforganist einen bedeutenden Namen hatte, in Dingen der süddeutschen Orgelkunst führend war und auch als Sachkenner des Orgelbaues galt. Es scheint sogar eine Freundschaft mit Andreas Schedlich bestanden zu haben, der als St.Joachimsthaler Gewährsmann für die Finanzgeschäfte Hasslers fungierte, die dieser betrieb und deren übler Ausgang anläßlich einer Beteiligung an den Bergwerken in Eger – gemeint sind wohl Berg- und Schurfrechte in St.Joachimsthal, Schlaggenwald und Schönfeld – den Meister veranlaßte, über seinen Schüler Jacob Schedlich mit dessen Heimatstadt gute Beziehungen zu unterhalten[4].

Das Amt des Uhrwartes nahm man Jacob Schedlich aber auf Verlangen des Hauptmannes wieder ab und setzte den Schlosser Peter Trötzscher ein, der bereits vor Schedlich die Uhren zur Zufriedenheit verwaltet hatte und außerdem gelobte, die Uhren wieder auf Gleichlauf zu bringen, wofür er ¼ Taler

[1] H. Lorenz, *Bilder aus Alt-Joachimsthal*, St. Joachimsthal 1925; St. Joachimsthal, Stadtmuseum: *Chronik des Dechant Gregor Lindner* (Ms.).

[2] R. Wagner, *Die Organisten der Kirche zum Hl. Geist in Nürnberg*, ZfMw XII, 1929/30, S. 464.

[3] Jacob Schedlich muß demnach zwischen 1587 und 1589 geboren sein. Leider gibt das Taufbuch für St. Joachimsthal, das gerade für diese Zeit lückenhaft ist, keine Auskunft.

[4] Vgl. E. F. Schmid, *Hans Leo Hassler und seine Brüder*, Zs. des histor. Vereins f. Schwaben, Bd. 54, Augsburg 1941, S. 149ff.

erhielt. Diese Schlappe der beiden Schedlich wurde aber insofern ausgeglichen, als Andreas im nächsten Jahre zum Stadtkämmerer und 1609 sogar zum Bürgermeister gewählt wurde. 1611 wurde er außerdem Spitalbuchhalter. Nun kam die Reihe wieder an Jacob, den Organisten, dem man die Orgel der Stadtkirche zur Verbesserung übergab; allerdings wurde der Einwand erhoben, man könne das Werk doch nicht schon wieder einem fremden Orgelbauer übergeben („kaum, daß dieser abgefertigt wurde"). Da es sich um Schäden an den Ventilen handelte, erklärte Schedlich, daß er die Fehler leicht beheben könne. 1613 widmete er dem Rat ein *Opusculum musicum* (etliche Magnificats, gedruckt)[1] und erhielt dafür am 26. Nov. „pro labore" einen Betrag von 4 Talern. Das Verhältnis des Rates zu seinem Organisten war offenbar gut, denn ihm wurde auf Anhaltung seiner Mutter vergönnt, für dieses Jahr ein Gebräu Bier zu machen, während die verlangte Besoldungserhöhung (Freiholz) nicht bewilligt wurde. Hingegen erhielt die verwitwete Mutter des Jacob Schedlich auf Fürbitte des Pfarrers für dieses Jahr und auch künftighin jährlich ein Klafter weiches Holz vor ihr Haus geführt (Acta 6. Dez.), weil ihr Mann sich viele Jahre mit geringer Besoldung ohne Aufbesserung habe begnügen müssen. Andreas Schedlich, Ratsmann und Bürgermeister, dazu langjähriger Organist, scheint ohne sonderliches Vermögen gestorben zu sein; doch Hausbesitz und die Einsetzung des Sohnes als Nachfolger des Vaters boten die Gewähr für den Lebensunterhalt der Witwe. Pfarrer war damals (1610–1625) Jakob Schober, der dort als letzter evangelischer Geistlicher seines Amtes waltete. Am 31. Mai 1615 wurde das Bürgermeisteramt mit Georg Schlaginhaufen als Schedlichs Nachfolger neu besetzt. Altbürgermeister Schedlich starb am Freitag vor Judica 1616.

1615 wurde der Organist und Orgelmacher Jacob Schedlich nach Eger gefordert, damit er das dortige renovierte Orgelwerk beschlage und prüfe (22. Aug.). Es handelte sich um die sogenannte Weiße Orgel in St. Niklas (erbaut 1498 von Hans Peysinger aus Kempten[2]), die von den Orgelmachern Martin und Niklas Grünwald aus Nürnberg erneuert worden war. Da es aber zwischen diesen und dem Egerer Rate zu Zerwürfnissen kam und beide Orgelbauer in Haft gesetzt wurden, erbat Vater Grünwald am 17. Sept. 1614 die Entlassung aus der „custodia", was seitens des Rates bewilligt wurde[3]. Schedlich nahm das Werk ab und erstattete ein Gutachten[4]. Heimgekehrt, erbat er für seinen Thaler Kalkanten eine Besoldungszulage als Entgelt für das Läuten der Glocken; der Rat bewilligte einen Schragen Weichholz, das der Kalkant selbst zu hauen hatte, ein Röckel und ein Paar Schuhe (Acta 13. Sept. 1616). Am 16. Jan. 1617

[1] Vgl. J. G. Walther, *Musical. Lexicon*, Leipzig 1732, S. 547.

[2] Vgl. R. Quoika, *Die altösterreichische Orgel der späten Gotik, der Renaissance und des Barock*, Kassel 1953.

[3] Eger, Stadtarchiv; vgl. K. Riess, *Musikgeschichte der Stadt Eger* (= Veröffentl. des Musikwiss. Instituts der Deutschen Universität in Prag, Bd. IV), Brünn-Prag-Leipzig-Wien 1935.

[4] Ebenda.

heiratete Andreas Schedlich, Bruder des Organisten Jacob, Euphrosina Margkhart, Bürgers- und Juwelierstochter. Die Trauung fand in Augsburg statt, und der Rat von St. Joachimsthal sandte als Verehrung zwei Goldstücke (Act 3. Jan.). 1619 beabsichtigte Andreas Schedlich, Bürger und Goldarbeiter, Sohn des Altbürgermeisters Schedlich und der Magdalena, geb. Zeileisen aus Nürnberg, sich in Nürnberg niederzulassen. Daher erbat er um Entlassung und Abschiedsbrief, der ihm freundlich gegeben wurde (Acta 20. Nov.). Dies weist vielleicht darauf hin, daß Nürnberg die Heimat der Schedlich gewesen ist.

Bei der Ratswahl des Jahres 1621 (19. April, 9. Mai) wurde Jacob Schedlich erstmals in den Rat berufen, und es wurden ihm die Waisenangelegenheiten übertragen; als Beruf wurde dabei Getreideeinkäufer angegeben. 1622 war er Ratsbeisitzer und 1624 Inspektor und Steuereinnehmer. Am 5. Juli 1625 kündigte er das Organistenamt, das er 18 Jahre innegehabt hatte, und erbat den Abschied. Dieser wurde mit dem Auftrag gewährt, die Orgel mit einem Inventario ordnungsgemäß zu übergeben. Schedlich scheint damals als Orgelmacher viel Arbeit übernommen zu haben, so daß er auch oftmals das Thal verlassen mußte; dabei hätte er den Orgeldienst vernachlässigen müssen. Das Ratsmandat behielt er jedoch bei, und 1625 wurde er neuerlich als Beisitzer in den Rat gewählt. Im gleichen Jahre hielt ein geschworener Bürger, Johann Schedlich, trotz wiederholten Verbotes heimliche Konventikel ab, las in den Häusern die Bibel und predigte. Deswegen rief man Johann am 9. Dez. 1625 vor den Rat und belegte ihn mit 10 Talern Geldstrafe. Da aber Johann Schedlich weiterhin den evangelischen Pfarrer vertrat, wurde er am 3. Juli 1626 mit Arrest bestraft und ihm bedeutet, daß er im Wiederholungsfalle ausgewiesen würde. Am 21. Juli wurde ihm angekündigt, daß er binnen 14 Tagen das Thal zu verlassen habe. Der überzeugte Lutheraner gehörte zur Familie Schedlich, doch ist sein Verwandtschaftsverhältnis zu Jacob Schedlich unbekannt. Dieser bekleidete von 1626 bis 1628 wieder das Amt eines Steuereinnehmers. Sein Sohn Andreas (1615–1644) war ebenfalls Orgelmacher und vertrat als socher den Vater; er wurde 1631 zum Organisten angenommen bei Bewilligung einer wöchentlichen Entlohnung von ½ Taler.

1633 wurde Jacob Schedlich erstmals zum Bürgermeister seiner Vaterstadt gewählt, eine Ratserneuerung aber nicht vorgenommen. Am 24. Aug. 1634 verlangte der neue Bürgermeister einen Helfer im Amt. Am 10. Juli 1636 starb die Ehefrau des Bürgermeisters, Susanna, und wurde in der Spitalkirche beigesetzt. Ihr Grabdenkmal ist dort noch vorhanden[1]. – 1640 gab es im Hause des Bürgermeisters eine Hochzeit. Der Organist Andreas Schedlich ehelichte am 22. Okt. Anna Rosina, Tochter des Paul Trötzscher, weiland Stadtschreiber in Schlackenwerth[2]. Unter den Brautpaaren des folgenden Jahres befand sich dann der

[1] *Lindners Chronik.*

[2] A. Trötzscher, *Der Hoforgelbauer Matthias Trötzscher,* in: Unser Egerland, Jg. 1939/40, S. 107ff.

regierende Bürgermeister Schedlich selbst, der am 23. April 1641 mit Susanna, der Witwe des gewesenen Stadtschreibers Paul Trötzscher, getraut wurde[1]. Frau Susanna brachte einen Sohn in die Ehe mit, den nachmaligen Hoforgelmacher Matthias Trötzscher (1626–1686), Schedlichs Meisterschüler im Orgelbau.

Am 6. März 1663 wurde der Witwe Obermünzmeisterin (Hübner von Sonnleiten?) auf ihr Begehren das von Schedlich verfertigte Orgelwerk für die neuerbaute Kirche zu Peterswald um 30 Reichstaler überlassen. Am 9. Mai 1665 starb Johann Jacob Schedlich, ein Sohn des Bürgermeisters, und wurde in der Spitalkirche beigesetzt[2]. Am 29. Dez. 1669 folgte ihm der Bürgermeister Schedlich, der am 2. Jan. 1670 in der Stadtkirche beigesetzt wurde. Schedlich war durch 36 Jahre regierender Bürgermeister von St.Joachimsthal gewesen. 1677 erhielt seine Witwe anläßlich der Vermählung ihrer Tochter Johanna ein Stück Wild verehrt. Die letzte Eintragung über die Familie Schedlich stammt vom 18. Dez. 1699, an welchem Tage der Amtsschreiber Johann Jacob Schedlich beerdigt wurde.

Lindners biographische Angaben über Jacob Schedlich berühren meist den Bürgermeister, den Musiker wenig, den Orgelmacher aber kaum. Dennoch war Schedlich trotz des Krieges als Orgelmacher ein ebenso vielbegehrter Mann wie als Bürgermeister; als ersterer gehört er zu den namhaften Meistern seiner Zeit, wenngleich dieses Wirken heute fast unbekannt ist. Die erste Bekanntschaft mit der Orgel vermittelten die beiden Orgelwerke von St.Joachimsthal: das 1520 von Blasius Lehmann aus Bautzen vollendete in der Spitalkirche und das in der Stadtkirche, erbaut 1540/42 von Paul Koch aus Zwickau[3]. Koch, der bei der neuen Orgel als Organist verblieb (1540–1546), nahm dann eine Berufung in seine Heimatstadt an, behielt seine Beziehungen zu Böhmen und dem Egerlande jedoch bei. Der Rat von Eger ließ ihm 1552 die neue Gelbe Orgel in St. Niklas abnehmen, die Friedrich Pfannmüller aus Hirschau/Opf. erbaut hatte. Über diesen Orgelbau wissen wir einige Daten aus der Beschreibung durch Trötzscher[4] und dürfen annehmen, daß die Bauart Pfannmüllers auch die der Zwickauer Meister Koch war. Das angewandte Ladensystem war ein Mischsystem aus Sperrventillade und Schleiflade, und der Klangbestand wies auf die prinzipalische Spaltsatzorgel hin[5]. Stefan Koch, Pauls Sohn, wohl in St. Joachimsthal geboren, erwies sich später als Meister dieses Stils, besonders bei der Neugestaltung der Orgel in St. Mauritz in Olmütz (Mähren)[6]. Weitere Kenntnisse um den Orgelbau sammelte Jacob Schedlich anläßlich seines Nürnberger Studienaufenthaltes. Was es damals in Nürnberg in Sachen der Orgel zu sehen,

[1] *Lindners Chronik.*
[2] Ebenda.
[3] Vgl. Lorenz, a.a.O.
[4] Eger, Stadtarchiv: Orgelbau 1676.
[5] Vgl. R. Quoika, *Vom Blockwerk zur Registerorgel* (Ms.).
[6] R. Quoika, *Die Orgel von St. Mauritius in Olmütz.* Mainz 1948.

zu hören und zu lernen gab, vermittelte bereits Praetorius[1]. Schedlich hörte vor allem die große Traxdorf-Orgel in St. Sebald, die aus dem Jahre 1442 stammte und deren großes Blockwerk damals noch erhalten war, ferner die St. Lorenzer Orgeln, die große gotische und das Renaissancewerk, das 1525 aus der Barfüßerkirche hierher gebracht worden war, umgebaut zwar, aber immer noch ein Zeuge der frühen Registerkultur[2]. Auch in den übrigen Nürnberger Kirchen gab es Orgeln von bester Güte. Schließlich lernte Schedlich alles, was die Zeit bot, die Kunst des Niederländers Rottenstein-Pock ebenso wie die Arbeiten der Nürnberger Kleinmeister, etwa die des Grünwald und seiner Söhne, deren Werk er in Eger später zu taxieren hatte. Schedlichs großer Lehrer, Hans Leo Hassler, der Sohn des St.Joachimsthaler Organisten Isaak Hassler, besaß ein kaiserliches Privileg für Erbauung selbstschlagender Orgelautomaten[3] und war an allen Orgelbaufragen interessiert, so daß man annehmen darf, er hat auch den Schüler in diese eingeführt. Auch die Erlernung der Uhrmacherkunst oder wenigstens eines Teiles derselben brachte dem Orgelmacher Nutzen, zumal die Gestaltung der Trakturen in höchstem Maße auf der Kunst der Mechanik und des Messens beruht. Ferner gilt es, die heimatlichen Eindrücke des zukünftigen Meisters zu erwähnen: die Arbeiten Gottlieb Fritzsches in Thüringen (Sondershausen) und Franken (Bayreuth)[4], jene der Familie Compenius[5], vor allem aber die Arbeiten Pfannmüllers in Eger, Tachau und Prag, wo die Kaiserorgel als schönstes und größtes Werk der Christenheit gebührendes Ansehen genoss. Diese Orgel war eine Synthese süddeutscher Orgelkunst, geschaffen von Friedrich Pfannmüller, Jörg Ebert aus Ravensburg, Jonas Scherer aus Klosterneuburg und Joachim Rudner aus Budweis[6]. Die heimischen Orgelwerke, vor allem die Stiftsorgel in Tepl und die Werke längs der Eger, ergänzten Schedlichs Wissen. Sicherlich sah sich Schedlich auch in der heimischen Werkstätte des Hans Vogel (St.Joachimsthal) um und beriet sich mit Heinrich Caspar Kerll (Vater), der ebenfalls Orgeln baute und später von St.Joachimsthal nach Adorf/Sa. übersiedelte. Die Umgebung Schedlichs bot somit alles, was die Zeit zwischen 1450 und 1650 hervorgebracht hatte. Ein Bilderbuch der Beispiele zog an ihm vorüber: die Klangfragen, die bei der Blockwerkauflösung begannen und über die nachgotische Spaltsatzorgel in die Periode der Plenumstechnik mündeten; die Ladenfrage, die mit der Sperrventillade ebenso zu rechnen hatte wie mit der vollausgebildeten Schleiflade, und alle übrigen Neuerungen, die dem

[1] Vgl. M. Praetorius, *Organographia,* Wolfenbüttel 1619, S. 110f.

[2] O. Dietz, *Lorenzer Orgelbüchlein,* Kassel 1937; J. G. Mehl, *Nürnberg – „die deutsche Orgelstadt"*, Gottesdienst u. Kirchenmusik, 1953, S. 3.

[3] H. Meyer, *Orgel und Orgelbauer in Oberschwaben,* Zs. des hist. Vereins f. Schwaben, Bd. 54, Augsburg 1941.

[4] Dispositionen in: *Die Dresdner Handschrift Orgeldispositionen,* NA von P. Smets, Kassel 1931, S. 30 u. 61; W. Gurlitt, *Der kursächsische Hoforgelmacher Gottfried Fritzsche,* Festschrift für A. Schering zum 60. Geburtstag, Berlin 1937.

[5] Th. Schneider, *Die Orgelbauerfamilie Compenius,* AfMf II, 1937.

[6] R. Quoika, *Die Prager Kaiserorgel,* Kmjb. XXXII, 1952.

barocken Plenum galten. Schedlich lernte dies alles kennen und hatte seine eigene Leistung auf die neuen Ziele auszurichten. Die Lehmann-Orgel im Thal, dem frühen Mischtyp zurechenbar, gestaltete Schedlich um, und in Eger erlebte er die Manifestation des neuen barocken Stils, den er aufzunehmen und zu wandeln hatte[1]. So standen Lehre und Fortbildung Schedlichs auf einer breiten Basis. Heute mutet es fast unglaubhaft an, daß der Meister diese Aufgaben neben seinem Amt als regierender Bürgermeister bewältigen konnte, und ebenso verwunderlich erscheint es, daß die Gemeinden trotz Krieg, Einquartierung, Plünderung, Kommissionen aller Art und langwieriger religiöser Wirren so orgelfreudig sein konnten. Ein gütiges Geschick ließ eine Werkliste Schedlichs die Zeiten überdauern; der Meister hatte diese in Plauen wegen eines Orgelstreites protokollieren lassen[2]; sie ist allerdings unvollständig, denn es fehlen die bei Lindner angeführten Arbeiten ebenso wie jene Orgeln, die Jacob Schedlich später noch gebaut hat. Die Liste, teils erläutert, berichtet über folgende Orgeln:

1. *Saaz, 12 kl. Stimmen*
   Stadtkirche „Maria Himmelfahrt". Die Orgel wurde am 4. Nov. 1629 erstmals gespielt und kostete 300 Taler.
2. *Kaaden, 8 kl. Stimmen*
   Kaaden an der Eger, Stadtkirche „Hl. Kreuz".
3. *Komotau, 12 kl. Stimmen*
   Stadtkirche „Maria Himmelfahrt".
4. *Radenitz, 8 kl. Stimmen*
   Eigentlich Radonitz, Landkreis Kaaden, Stadtkirche.
5. *Podwersang, 8 kl. Stimmen.* 1652 neuerliche Arbeit an der Orgel.
   Heutiger Name Podersam (Podbořany), Stadtkirche „Peter und Paul". Das Gehäuse und Teile des Pfeifenwerkes (Prinzipale) sind erhalten. Die Orgel wird noch heute als „von einem sächsischen Orgelbauer gebaut" bezeichnet[3].
6. *Priesen, 8 kl. Stimmen*
   Die Stadt Priesen liegt im Landkreis Komotau. Kirche und Orgel wichen Neubauten.
7. *Grossen mit 12 kl. Stimmen*
8. *Fürstliche Sachstadt Geising, 12 kl. Stimmen*
   Die Erzgebirgsstadt Geising liegt in Sachsen.
9. *Festung Ellnbogen, 8 kl. Stimmen*
   Heute Elbogen an der Eger, Kreisstadt nächst Karlsbad[4].
10. *Bei Graf von Nostitz unweit Falkenau, 8 kl. Stimmen.*
    Es handelt sich um eine Orgel, die entweder in die Schloßkapelle Falkenau oder in eine nahe Pfarrkirche kam, deren Patron Graf Nostitz war.
11. *Karlsbad, 10 kl. Stimmen*
    St. Andreas ist heute Friedhofskirche; im Friedhof ist Wolfgang Amadeus Mozart (1791–1844), der Sohn, beigesetzt.
12. *Eger, 6 kl. Stimmen*
    Heute nicht mehr bestehende Gottesackerkirche. Schedlich bewarb sich auch um eine Erneuerung der Gelben Orgel (Pfannmüller) in St. Niklas; diese Arbeit wurde ihm 1638 übertragen[5].

---

[1] Vgl. R. Quoika, *Vom Blockwerk zur Registerorgel*, a. a. O.
[2] Plauen, Stadtarchiv.
[3] Podersam, Pfarrmemorabilienbuch. [4] Elbogen, Pfarrarchiv.
[5] Eger, Stadtarchiv.

13. *Herrschaft Ascha mit 14 Registern*
14. *Neudeck mit 20 kl. Stimmen*
Heute Kreisstadt Neudek im Erzgebirge nächst St. Joachimsthal.
15. *Adorf* (Vogtland, Sachsen)
Schedlich zählt Adorf zum Kreise Elbogen. Das Werk wurde vom Organisten Virgilius Eckard aus Plauen abgenommen. Um diese Zeit ließ sich Schedlichs Freund H. C. Kerll in Adorf als Orgelmacher nieder.
16. *Gresslas mit 20 kl. Stimmen*
Wahrscheinlich Graslitz, die Stadt der Musikinstrumentenerzeugung.
17. *Budweis mit 14 kl. Stimmen*
Das Werk wurde in St. Joachimsthal gebaut und in Budweis, St. Nikolaus, von Schedlichs Söhnen Andreas Schedlich und Matthias Trötzscher aufgestellt.
18. *Gottesgab mit 8 Registern*
Das Städtchen liegt unterhalb des Keilberges.
19. *Lichtenstadt*
Das Städtchen liegt im Landkreis Karlsbad.
20. *Beim Grafen Vertugo nach Enisch mit 8 kl. Stimmen*
Der spanische Graf Vertugo war von 1622 bis 1653 Besitzer der Herrschaft Duppau, Landkreis Kaaden.
21. *Kupferberg mit 10 kl. Stimmen*
Um 1642/43. Die Bergstadt Kupferberg im Erzgebirge liegt in der Umgebung von St. Joachimsthal.
22. *Annaberg, 12 kl. Stimmen*
St. Annenkirche. 1652 bat Schedlich den Rat von Annaberg, wegen der Unruhen in Böhmen eine Orgel nach Annaberg bringen und in der Annenkirche aufstellen zu dürfen, was gebilligt wurde; schließlich kauften die Annaberger das Werk für 350 Taler.
23. *Lessnitz im Erzgebirge mit 12 kl. Stimmen*
24. *Wiesenthal, 6 kl. Stimmen*
Heutige Ortsbezeichnung ist Oberwiesenthal.
25. *Herr Reisen nach Schleiz, 10 kl. Stimmen*
Das Werk bestellte Graf Reuß für die Bergkirche in Schleiz, deren Prospekt und einige Pfeifen im Leipziger Instrumentenmuseum erhalten blieben[1]. Der Prospekt dient einer neuen Orgel.
26. *Kirchberg in Sachsen mit 10 kl. Stimmen*
27. *Wolkenstein in Sachsen, 20 kl. Stimmen*
28. *Mildenau mit 8 Registern*
29. *Ein großes Werk mit 24 Registern, III Clavirn, 8 Blasbälgen, also daß man das Werck umb eine Secunde höher ändern kann.*
Diese Orgel kam um 1652 nach Plauen (Vogtland).
30. *Heinrichsgrün bei Schleiz*
31. *Oelsnitz im Vogtland*
1627 erbaute Schedlich im Auftrage des Rates von Oelsnitz eine Orgel für 2001 fl. und 1652 bezeugte der Rat dem Plauischen Rate, das der Meister „die Orgel completieret". Dabei handelt es sich um die Orgel der Dreifaltigkeitskirche.

Weitere Werke Schedlichs, die in der Plauener Liste nicht enthalten sind.

1. Theusing, Stadtkirche „Maria Geburt": 1656. Die Stadt Theusing liegt im Landkreis Tepl. Das Gehäuse verfertigte der Schreiner Konrad Pachenberger, Theusing[2].

---

[1] G. Kinsky, *Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Cöln*, I, Cöln 1910, Nr. 277–281.

[2] Theusing, Pfarrmemorabilienbuch.

2. Weipert, Stadtkirche „St. Martin“[1].
3. Brunnersdorf bei Kaaden, Pfarrkirche „St. Peter und Paul“. Die Orgel wurde 1666 aufgestellt[2].

Bei Lindner angeführte Arbeiten.

1. St. Joachimsthal, Stadtkirche „St. Joachim“. 1611 Erneuerung
2. Eger, St. Niklas: Weiße Orgel. Abnahme nach der Reparatur Grünwald 1615.
3. Peterswald, St. Nikolaus. Durch den Rat von St. Joachimsthal vermittelt 1663.

1644 entging Jacob Schedlich ein bedeutender Auftrag; man hatte ihn nach Nürnberg gerufen, wo er in St. Lorenz die Orgeln erneuern und wohl auch ein oder gar zwei Werke neu bauen sollte. Leider zerschlugen sich die Verhandlungen und der Nürnberger Rat schickte Schedlich unter Lobsprüchen und guter Bezahlung wieder heim[3]. Vielleicht wollte auch Schedlich nicht lange von daheim wegbleiben, da seit 1641 Unterhandlungen mit dem Rate in Budweis wegen des Orgelankaufs bereits in vollem Gange waren. Der Rat war mit der Arbeit dann auch zufrieden, und Andreas Schedlich und sein Halbbruder Matthias Trötzscher arbeiteten fleißig in der Moldaustadt. Andreas starb vor der Vollendung der Orgelaufstellung, die Trötzscher dann allein tätigen mußte[4]. Aus einem Briefwechsel mit dem Rat von Budweis erfahren wir auch von dem erwähnten Ruf Schedlichs nach Nürnberg; es hat demnach den Anschein, als hätte Schedlich damals zwei Eisen im Feuer gehabt.

Mit seinen beiden Söhnen durfte Jacob Schedlich zufrieden sein; leider starb Andreas zu früh, um sich voll entfalten zu können. Matthias Trötzscher aber, den Vater Schedlich im Orgelbau und in der Musik unterrichtete und den er 1643/44 nach Nürnberg zwecks Vervollkommnung zu David Schedlich schickte, wuchs zum Meister heran. 1649 heiratete Trötzscher in St. Joachimsthal die Juliana Susanna Moysis von Kirchberg (vor dem katholischen Pfarrer), und 1651 ging er nach Bayreuth. Ob er aus Glaubensgründen nach Franken auswanderte, ist zweifelhaft, denn damals war St. Joachimsthal katholisch und auch Vater Schedlich hing als regierender Bürgermeister diesem Glauben an[5]. Der damalige Katholizismus in Böhmen stand als katholischer Utraquismus dem Luthertum nahe, und es dauerte noch lange, bis die päpstlichen Verordnungen über die Neugestaltung der katholischen Kirche eingehalten wurden. Jedenfalls verlor Schedlich durch den Abgang Trötzschers seinen eigentlichen Nachfolger. Leider blieben Schedlichs weitere Mitarbeiter unbekannt. Viele Meister der Umgebung weisen auf St. Joachimsthal, so die Kannhauser in Falkenau, Caspar Wedl in Schlackenwerth und Johann David Weidtner aus

---

[1] Weipert, *Pfarrmemorabilienbuch der Stadtkirche.*
[2] Brunnersdorf, *Pfarrmemorabilienbuch.*
[3] R. Wagner, *Die Organisten,* a. a. O.; Budweis, Stadtarchiv.
[4] Budweis, Archiv der Domkirche St. Nikolaus.
[5] Vgl. E. Winter, *Tausend Jahre Geisteskampf im Sudetenraum,* Salzburg-Leipzig 1938.

St. Joachimsthal, der 1679 bei der Bewerbung um das Bürgerrecht der Stadt Augsburg angab, in Prag gelernt zu haben[1].

Eine technologische Schau auf die Orgelwerke Schedlichs ermöglicht eine Einsicht in die Orgelbaukunst jener Zeit, sofern sie aus der erzgebirgischen Landschaft herauswuchs. Schedlichs Kunst reichte über sein Arbeitsgebiet, die (alten)[2] Kreise Saaz, Elbogen und Eger, hinaus ins Vogtland und bis nach Thüringen und das sächsische Erzgebirge mit seinem Umland. Budweis lag außerhalb dieser Gebiete, aber Schedlich wollte wohl in dieser berühmten Orgelstadt an der Moldau, die seit 1500 hervorragende Orgelbauer beherbergte – M. Khall, M. Wolfgang aus Neuhaus, Matthias Birger, Familie Rudner –, ein Orgelwerk seiner Werkstätte stehen haben, oder er versprach sich, in Gedanken an die Söhne, eine Erweiterung seines Arbeitsgebietes in Südböhmen und Österreich[3]. Wenn Schedlich in große Räume verhältnismäßig geringstimmige Werke aufstellte, liegt der Schluß nahe, daß Schedlich-Orgeln kräftig und weittragend im Tone waren und Tonqualität und Tragkraft einander ergänzten. Die folgenden Dispositionen lassen die Stilmittel Schedlichs deutlich erkennen; Angaben über die Bauweise und die Aufstellung ergänzen jeweils das Wissen um ein Werk.

Plauen, Stadtkirche (1642)[4]:

Hauptwerk		
Prinzipal 8′	Grobgedackt 16′ im Manual	
Octav 4′	Quinta Tena 8′	
Quintetz 3′ 2-fach	Viol de Gamba lieblich 8′	
Superoctav 2′		
Mixtur 4fach		
Zimbel 4fach		
Im Pedal auf der oberen Windlade		
Quinta 3′	Gedackter Subbaß 16′	
	Choralflöte 1′	
Rückpositiv		
Prinzipal 4′	Grobgedackt 8′	Regal 8′
Octav 2′	Koppelflöte 4′, ein Kleingedeckt	
Sedetz 1′	Viol de Gamba 4′	
Zimbel 2-3fach		
Im Pedal auf der III. Windlade		
Offener Subbaß von Holz 16′		Posaunenbaß 16′
		Trompetenbaß 8′
		Cornetten 2fach

Tremulant – Heerpauken – Vogelgesang

Weitere Angaben: Der Prinzipal des Hauptmanuals steht im Prospekt und ist auf sieben Felder aufgeteilt. Alle Hauptwerkstimmen bestehen aus gutem Metall, die des Rückpositivs aus Metall (Naturguß). Zu den Zungenstimmen ist eigens vermerkt

---

[1] Augsburg, Ratsarchiv; vgl. H. Meyer, *Orgeln*, a. a. O.

[2] Ein alter Kreis umfaßte sechs bis sieben neue Landkreise gegenwärtiger Größe.

[3] Dieses Gebiet wurde von Passau aus mit Orgeln versorgt.

[4] Plauen, Ratsarchiv.

daß bei den Cornetten (im Pedal) die Löfflein und Schlüsselein, auf denen die Zungen aufliegen, aus geschlagenem Messing gearbeitet sind. Posaunen- und Trompetenbaß besitzen Becher aus Holz, die Schedlich „Röhren" nennt. Zum Manualumfang heißt es: „Die Manualklaviere von C–c‴, die drei Semitonien dis, dis′, und dis″ gedoppelt, auch das Dis im Pedal doppelt; Koppel zu zwei Klavieren und Rückpositiv." Das Hauptwerk und das Rückpositiv dieser Orgel sind sowohl selbständig, als auch zusammengehörig, beide sind zwei Werke in einem. In beiden dürfen wir die Bautypen Schedlichs zu 12 und 8 klingenden Stimmen, die Pedale nicht mitgerechnet, erblicken. Eine weitere Lösung zu 8 kl. Stimmen auf der 8′-Basis ist die Orgel in

Elbogen, Stadtkirche (um 1640)[1]:

Werk
Prinzipal 8′ Grobgedackt 8′
Octav 4′ Kleingedackt 4′
Quint 3′
Superoctav 2′
Mixtur 1′ 3-fach

Pedal
Subbaß 16′ Pedalkoppel

Der kleine Typ mit 6 kl. Stimmen, den Schedlich ebenfalls baute, begegnet uns zugleich in

Burgk a. d. Saale, Schloßkapelle (H. C. Kerll, Adorf 1638/39)[2]:

Werk
Prinzipal 2′ Grobgedackt 8′ Regal 8′
Octav 1′ Kleingedackt 4′
Zimbel 2fach

Tremulant – Heerpauken – Vogelgesang

Alle anderen Dispositionen liegen zwischen den angegebenen Größen. Schedlich unterscheidet in der Liste, die für Plauen bestimmt war, klingende Stimmen und Register. Bei letzteren sind auch die nicht klingenden Stimmen (Tremulant u. ä.) gezählt.

Als Vergleichsmittel sei die Disposition einer Orgel angeführt, die ein sudetendeutscher Meister gebaut hatte, das Werk in

Sebnitz in Sachsen, Stadtkirche (Benignus Weindt, Schlukenau in Böhmen) 1617[3]:

Hauptwerk
Prinzipal 4′ Subbaß 16′
Octav 2′ Grobgedackt 8′
Mixtur 3fach Kleingedackt 4′
Nasat 3′
Terz $1^3/_5$′

Positiv (Brust)
Gedackte Octav 2′ Grobgedackt 8′
Kleingedackt 4′
Nasat 3′

Pedal (keine Angabe, vielleicht angehängt)
Tremulant – Zimbelstern – Trommel – Vogelgesang
Manualkoppel

[1] Elbogen, Pfarrarchiv.
[2] E. Flade, *Der Orgelbauer Gottfried Silbermann*, Leipzig 1926, ²1953.
[3] *Dresdner Handschrift*, a. a. O., Nr. CXXXIII.

Die Konzeption Weindts und Schedlichs geht von den gleichen Grundlagen aus, nur stellt ersterer das Positiv ganz auf die einstigen Doppelchöre (mit Prinzipalmensur), auch die des Prinzipal 2′.

Zusammenfassend kann über die Orgel Schedlichs folgendes gesagt werden:
1. Die Prinzipalorgel wird durch den Bau möglichst vollständiger Prinzipalreihen erstrebt.
2. Die einzelnen Werke stehen zu einander in einem besonderen Verhältnis, sowohl hinsichtlich der Zahl der Register, als auch in klanglicher Hinsicht; dies wird durch die Pfeifenmensuren und die Intonation bewirkt.
3. Das Pedal trägt trotz geringer Besetzung Werkcharakter.
Zu den einzelnen Registern wäre folgendes zu bemerken:
1. Die Prinzipale stehen auf der Basis 8′ oder 4′, bei Positiven auch auf 2′. Fehlende tiefere Tonstufen werden durch die Gedackten ersetzt, die dann (meist) mit Prinzipalmensuren ausgestattet sind. Mixturen und Zimbeln ergänzen die Prinzipalpyramide bis zur Tongrenze. Da keinerlei Partialstufen ausgelassen werden, ist das jeweils zusammengestellte Plenum klangstark. Die Quintetz (Quintadecima) verwendet Schedlich meist doppelt besetzt mit 3′+ 2′ (2 2/3′+ 2′). So klingend ist die Quintetz ein ausgesprochenes Plenumsregister.
2. Unterschiedliche Stimmen treten als Gedackte (Subbass, Grobgedackt, Kleingedackt, Quintadena) auf, Flöten als Flötgedackt (gedeckte Flöte) und Choralflöte, streichende Register als Viola de Gamba; diese fast strichlosen Stimmen stehen in Plauen paarig zu 8′ und 4′. Baumittel der Gedackten, mit Ausnahme der Quintadena, ist dünnwandiges Eichenholz. Bei den Gamben wendet Schedlich Bärte an, um einen geringen Strich zu erzeugen.
3. Zungenstimmen treten als Posaune, Trompete, Regal und Cornett auf. Bei der Trompetenfamilie benutzt Schedlich Holz für die Becher, die er Röhren nennt, und beim Cornett zweifach macht er nähere Angaben. Das zweifache Cornett könnte am besten als Zink angesprochen werden. Nicht alle diese Zungenstimmen sind Solostimmen; mit Ausnahme des Regals sind alle Klangvertreter für vielchörige Mixturen – Nachklänge der alten Blockwerke –, also Ergänzungsstimmen.

Für die Metallpfeifen verwendet Schedlich Zinn, gutes Metall genannt, und Metall; dieses war eine Legierung 1 : 1 (Naturguß). Das Zinn wurde aus Schlaggenwald im Kaiserwalde bezogen, doch war es nicht sehr geeignet zur Herstellung von Metallpfeifen. Verunreinigungen (Blei, Antimon) verkürzten die Lebensdauer. Bei den Zungenstimmen wird geschlagenes Messing verwendet, das heißt, man bearbeitet das Messing mit Holzhämmern, ebenso das Zinn, um es geeigneter und nutzbarer zu machen.

Schedlich baute Schleifladen, doch kannte er auch das System der Sperrventillade, die sogenannte „alte Manier", die Trötzscher in Eger bei der Pfannmüller-Orgel feststellte [1]. Oft hatte Schedlich diese Ladenform in die Schleiflade

[1] Eger, Stadtarchiv: Trötzschers Begehung der Gelben Orgel 1676.

umzubauen. Als gelernter Uhrmacher war ihm die Anlage der mechanischen Traktur gewiß kein Problem; auch waren die gestellten Aufgaben schon deswegen leicht zu lösen, weil Schedlich keine freistehenden Spieltische, sondern Spielschränke oder Spielnischen zur Anwendung brachte und diese eine leichte Spielart gewähren. In Plauen stellte Schedlich auf die Hauptwerklade auch Pedalstimmen, und zu diesem Zwecke mußte er die Lade an der Rückseite mit einem zweiten Windkasten versehen, der vom Pedal aus die Steuerung der Ventile zuließ; erst das restliche Pedal bekam eine eigene Lade. Den Grund für diese Maßnahme kennen wir nicht, wahrscheinlich war es Raummangel. Zusammengefaßt sah die Pedaldisposition Plauen so aus:

Offener Subbaß Holz 16′	Gedackter Subbaß 16′	Posaune 16′
Quint 3′		Trompete 8′
Choralflöte 1′		Cornett 2fach

Bemerkenswert sind die Doppelchöre der 16′-Zone, die dem altgotischen Prinzip anhängen. Holz als Baustoff für Pfeifen verwendete Schedlich wohl nicht allein wegen der Billigkeit, vielmehr des minderen Metalles wegen, das leicht einsackte und frühzeitig verdarb.

Der Tremulant war typisch für die Schedlich-Orgel, nicht aber die Schnurrpfeifereien (Heerpauken, Trommel, Vogelgesang), die man von ihm verlangte.

Schedlichs Prospekte sind einfach gehalten und zeigen den Stil der Zeit. Die Schauseite ist in mehrere Felder geteilt, die architravmäßig, auch bogig geschlossen und gegenseitig miteinander verbunden sind. Die beiden erhaltenen Prospekte schätzt man heute noch als Beiträge der Zeit.

Die Werke Schedlichs waren billig; der Registerdurchschnittspreis betrug etwa 25 bis 30 Taler. Dies war der Zeit angemessen, die über wenig Geld, dafür aber über viel Mut und Begeisterung verfügte. Natürlich konnte Schedlich in dieser Zeit kaum ein reicher Mann werden.

Jacob Schedlich war ein Meister, dessen stilbildende Kraft ausreichte, eine Orgellandschaft zu erfüllen und andere Meister zu befruchten. Er gehört zu jenen Gestalten der Orgelbaugeschichte, die, ohne unmittelbar Neuerer zu sein, zeitgemäß wirkten und den pragmatischen Stil förderten. Orgeln aus St. Joachimsthal waren trotz mancher stilistischer Übergänge zeitnah und wegen ihrer großen Klangkraft sogar beliebt. Mit gravitätischen Hauptwerken und spitzklingenden Positiven beschritt Schedlich einen Weg, der direkt zu Gottfried Silbermann und zu den Großmeistern des Orgelbaues in Böhmen führte. Innig mit Schedlichs Stil verknüpft, folgt ihm auch sein Sohn Matthias Trötzscher in Kulmbach, der als sein unmittelbarer Nachfolger zu gelten hat.

Abschließend sei noch auf Schedlichs Orgelspiel und das Spiel auf Schedlich-Orgeln überhaupt hingewiesen. Für das frühe Orgelspiel im Thal ist wiederum Mathesius ein gewichtiger Zeuge. „Die Schlacht von Pavia, Buhlliedlein und Gassenhauer auf der Orgel zu schlagen ist fiedlerisch und sackpfeiferisch, dazu soll man die jungen Leute nicht gewöhnen.“ Daß die ersten Organisten im

Thal (Koch, Haldeck) derlei Vorlagen zum Intavolieren benützten, ist kaum anzunehmen, doch kannte der Pfarrer solche Praxis. Zur Zeit Schedlichs lagen andere Orgelwerke auf den Pulten; Stücke wie die *Fuga suvissima* vom Prager Hoforganisten Karl Luyton waren tonangebend, vielleicht auch Amerbachs Tabulaturbücher und Stücke der Nürnberger, Ulmer, Augsburger und Münchner Meister. Schließlich drängte sich alles zu S. Scheidts *Tabulatura nova* (1624), die nicht zuletzt auch auf den Orgeln Schedlichs eine stilgetreue Wiedergabe finden konnte.

Überblickt man die Sachverhalte, etwa das Wirken der Familie Koch in Böhmen, den Einfluß, den Nürnberg auf Schedlich nahm, die innerböhmischen Quellen und die allgemeine Situation der Orgelbaukunst, dann erscheint der Orgelmacher Jacob Schedlich am Aufstieg seiner Kunst so beteiligt, wie er als Bürgermeister am Neuaufstieg des Thales mitgewirkt hat. Als Mensch verfügte er zugleich über jene urtümliche Kraft, die aus dem Dorfe Konradsgrün eine Weltstadt machte; als musikalischer Kopf bezeugte er jene Kräfte, die zuvor in Mathesius und Herman lebendig waren und die nicht zuletzt in ihm, nach hundert Jahren ausklangen. Heute, fast dreihundert Jahre nach seinem Tode, darf man in Jacob Schedlich einen der hervorragendsten Vertreter der St. Joachimsthaler Musiker und einen trefflichen Mann in der böhmischen Musikgeschichte sehen.

Die kursächsischen Komponistenprivilegien

von

HANSJÖRG POHLMANN

I. Vorbemerkung

Die Aufdeckung umfangreichen Archivmaterials hat erst in jüngster Zeit ein neues Bild der deutschen Urheberrechtsentwicklung vom 15. bis 18. Jahrhundert freigelegt, das im Unterschied zur bisherigen Annahme der Rechtswissenschaft ein unerwartet massiertes Durchsetzungsvermögen früher Autorengenerationen bei der Wahrung ihrer Urheberinteressen offenbart[1]. Überraschend bieten sich hierbei auch für die Musikwissenschaft, abgesehen vom biographischen Material, manche nicht wenig reizvollen Aspekte, die u.a. auch zur soziologischen Erhellung bislang nicht erforschter Fragen beitragen können[2].

Die vorliegende Untersuchung will die bisherigen Quellenfunde des kursächsischen Bereichs behandeln, in dem sich das musikalische Kulturschaffen Deutschlands seit der Renaissance so auffallend verdichtete. Zum besseren Verständnis der hier offenkundig werdenden Rechtsdurchsetzungen von Komponisten im Privilegienwege seien jedoch einige Bemerkungen zu dieser Rechtsentwicklung, die sich vor allem auch im kaiserlichen Autorenschutz ausprägt, vorausgeschickt.

---

[1] Vgl. H. POHLMANN, *Das neue Geschichtsbild der deutschen Urheberrechtsentwicklung*, Schriftenreihe der UFITA (Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht, hg. von G. ROEBER), Heft 20, Baden-Baden 1961; ders. *Neue Materialien zum deutschen Urheberschutz im 16. Jh.* in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 41a, 1961, S. 761ff.

[2] Vgl. speziell hierzu H. POHLMANN, *Zur geschichtlichen Entwicklung des Urheberrechtsbewußtseins der Komponisten (ca. 1400–1800)*, jur. Diss. Erlangen 1958, erscheint in erweiterter Fassung als *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400–1800)*, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1961 (z.Zt. im Druck); zusammenfassend H. POHLMANN, *Zur neuen Sicht der Musikurheberrechtsentwicklung vom 15.–18. Jh.*, Mf XIV, 1961 (in Vorb.); vgl. ferner vom Verf., *Mozart und das Urheberrecht*, Acta Mozartiana 1959, S. 22ff.; ders., *Telemann und das Urheberrecht*, Veröffentlichungen der Hamburger Telemann-Gesellschaft, Bd. III, 1961 (in Vorb.).

II. Der Urheberschutz durch kaiserliche Autorenprivilegien

Bekanntlich hatte die Erfindung des Noten- bzw. Buchdrucks besonders seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts ein enormes Anwachsen der Verbreitungs- und Vervielfältigungsmöglichkeiten ausgelöst; naturgemäß bedingte dies zugleich auch eine starke Zunahme der Gefahr unbefugter Veröffentlichungen und Nachdrucke[1]. Die Komponisten, die (wie überhaupt die Autoren im deutschen Bereich) bereits seit der Renaissance bewußter Urheberrechtsvorstellungen zu entwickeln und praktisch durchzusetzen begannen[2], empfanden derartige „Rechts"-Verletzungen nicht nur im Blick auf Entstellungen, also die „urheber-persönlichkeitsrechtliche" Seite, sondern auch unter dem Gesichtswinkel einer „urheber-verwertungsrechtlichen" Schädigung und Beeinträchtigung ihres alleinigen Werknutzungsrechts[3]. Die dem Urheber mit dem Schaffen des Werkes ursprünglich erwachsende, ausschließliche Veröffentlichungsbefugnis wurde dabei schon frühzeitig als ein selbständiges, übertragbares und auch vermögenswertes Recht erfaßt[4].

Für die Rechtswahrung kamen in jener Zeit des noch fehlenden Gesetzesschutzes nur die sog. kaiserlichen oder landesfürstlichen „Nachdruckprivilegien" in Frage; sie schienen nach bisheriger Meinung lediglich den Druckern bzw. Verlegern zugute zu kommen und insofern, abgesehen von der angeblich durchwegs willkürlichen und mittelalterlich-feudalbestimmten Erteilungsform, bestenfalls nur „gewerberechtliche" Bedeutung zu haben.

In Wirklichkeit ergeben schon die bisherigen, ersten Archivforschungen hierüber den unerwarteten Nachweis, daß allein hinsichtlich der kaiserlichen

---

[1] Meist wurde bisher von der Zeit des 16.–18. Jhs. als der sog. „Nachdruckperiode" gesprochen, doch darf sich hiermit nicht die Vorstellung verbinden, daß diesen frühen Autorengenerationen noch das Rechts- oder Ehrbewußtsein bezüglich der Wahrung ihrer Urheberinteressen mangelte.

[2] Vgl. hierzu vom Verf., *Zur neuen Sicht der Musikurheberrechtsentwicklung*, a. a. O.

[3] Allerdings standen der Ausbildung und Durchsetzung merkantil-verwertungsrechtlicher Vorstellungen durch die Autoren erschwerend die noch lange aus dem Mittelalter nachwirkenden Auffassungen entgegen, die eine Verbindung des Geistesguts mit Geldwert für „Simonie" hielten. Das darf jedoch nicht zu dem Fehlschluß verleiten, den Autoren des 16. und 17. Jhs. wäre die wirtschaftliche Nutzung ihrer Werke noch fremd gewesen. Gerade die jüngst aufgedeckten Forschungsergebnisse beweisen das Gegenteil, müssen aber auch in Kenntnis der widrigen Einflüsse unsere Anerkennung der jetzt offenkundig gewordenen, umfangreichen Rechtswahrung bei der Durchsetzung der Verwertungsinteressen nur noch wachsen lassen.

[4] Auch der Honorar-Anspruch gegen Drucker bzw. Verleger für die Übertragung des Veröffentlichungsrechts war dem 16. Jh. nicht unbekannt, wenn sich auch gerade hier seiner praktischen Anerkennung und Durchsetzung am meisten Schwierigkeiten entgegenstellten, erst recht wenn es sich um Sakralwerke handelte. Autoren-Honorare sind in dieser Zeit u. a. nicht nur in Form von Geldbeträgen nachweisbar (so bei Lassus, Musikverlag Roy & Ballard, Paris), sondern umfangreich auch in Gestalt einer verschieden großen Anzahl von Freiexemplaren, die natürlich von den Autoren oft im Dedikationswege vertrieben wurden (meist in Erwartung einer „Gegenverehrung").

Nachdruckschutzrechte weit über 300 Rechtsdurchsetzungen im 16. und 17. Jahrhundert unmittelbar durch die Autoren selbst erfolgten[1]; diese auch soziologisch aufschlußreichen Funde, die sich auf alle drei Urheberbereiche der schöpferischen Kräfte verteilen, dürften sich in Kürze noch weiter vermehren lassen. Beeindruckt schon die überraschende Massiertheit von Rechtsverwirklichungen früher Autorengenerationen bei der Wahrung ihres ursprünglichen, alleinigen Veröffentlichungsrechts und läßt somit ihr bislang unterschätztes Rechtsgefühl erkennen, so zeigen sich aber auch zum Nachdruckprivilegienwesen, das bisher ebenfalls nur sehr geringschätzige Beurteilung erfuhr, überraschende Aspekte:

Es erweist sich, daß das nachhaltige Durchsetzungsvermögen der Autoren, unter denen sich auch sehr zahlreich Komponisten finden[2], die herkunftsmäßig mittelalterlich bestimmte Schale des Privilegienwesens durchbrach und ein fast modern anmutendes Urheberschutz-System erzwang. In der kaiserlichen Schutzrechtspraxis bildete sich schon während des 16. Jahrhunderts auf gewohnheitsrechtlicher Basis vor dem Wiener Reichshofrat ein allgemeines, reguläres Antragsverfahren für den Autorenschutz heraus, das jedem Urheber offenstand[3] und das am ehesten verständlich wird im Vergleich mit dem jetzigen Copyright-System englischer Prägung; auch hier handelt es sich ja um ein bestimmtes Anmeldungsverfahren für die Autoren bzw. autorisierten Verleger, das dem Rechtsschutz konkreter und bereits konzipierter Werke gilt[4]. Weitere Merkmale liegen in der bestimmten Schutzfrist, in der einheitlichen Gebührenentrichtung, ferner in der zumindest bis zum Dreißigjährigen Kriege nachweisbaren „Register"-Eintragung[5] und vor allem in der auffallenden Befugnis zur Führung

[1] Vgl. hierzu die S. 155, Anm. 1 angegebenen Veröffentlichungen.

[2] Eine Zusammenfassung des Forschungsstandes bzgl. aller bisher erfaßten europäischen Komponistenprivilegien findet sich in der genannten Studie *Zur neuen Sicht der Musikurheberrechtsentwicklung*. Von den aufgefundenen kaiserlichen Komponistenprivilegien seien hier erwähnt: 1511 A. Schlick, 1535 H. Neusiedler, 1539 S. Salminger, 1543 H. Neusidler, 1559 M. Neusidler, 1562 P. M. v. Massenberg, 1565 P. Joannelli, 1565 V. Bakfark, 1581 O. di Lasso, 1588 J. Handl, 1591 H. L. Hassler, 1592 F. Sale, 1593 F. Sale, 1603 J. B. Besardus, 1604 A. Weyssenhan, 1604 F. u. R. Lasso, 1610 S. Calvisius, 1613 Chr. Straus, 1625 G. Vincentius, 1630 Chr. Straus, 1637 H. Schütz, 1642 H. Schütz, 1648 H. Albert, 1651 J. Scoppius, 1651 S. Calvisius, 1689 J. Kremberg, 1699 F. I. Hinterleitner.

[3] Die Archivfunde zeigen, daß es sich auch tatsächlich zu einem beachtlichen Teil um ganz einfache, oft unbekannte Autoren handelte, die genau so wie die berühmten Schriftsteller, Komponisten oder Graphiker Schutzrechte erteilt erhielten. Der gleiche Eindruck ergibt sich übrigens auch hinsichtlich der Erfinderprivilegien.

[4] Insoweit werden auch die bisher nur gewerberechtlich beurteilten Drucker-Verlegerprivilegien unter Copyright-Gesichtspunkten entsprechend der heutigen englischen Praxis verständlich; denn bei dieser Schutzrechterteilung wurde zumindest stillschweigend die Übertragung der Veröffentlichungsbefugnis vorausgesetzt, bis sie mit der Wende zum 17. Jh. Formalerfordernis wurde.

[5] In der kaiserlichen Praxis wurden die erteilten Schutzrechte in die sog. „Reichsregister" eingetragen.

eines Schutzvermerks auf den Titelseiten. Dem bekannten „©"-Vermerk entsprach in der kaiserlichen Praxis der Vermerk „Cum gratia et privilegio Caesaris Majestatis", der teilweise auch abgekürzt in verschiedenen Spielarten auf den Titeln alter Drucke einschließlich der Notendrucke in Erscheinung tritt.

Tatsächlich hatte diese Rechtsentwicklung innerhalb des ursprünglichen Privilegienwesens mit dem Wort „Privileg", das naturgemäß schon assoziativ auf eine willkürliche und mehr oder minder ungerechte Einzelbevorzugung weniger Begünstigter hinzudeuten scheint, nur mehr den äußeren Namen gemein. Das erweist sich übrigens auch parallel auf dem Gebiete des Geistesschutzes für die frühen Erfinder durch sog. Erfinder-„Privilegien". Hier wurden in der kaiserlichen wie auch kursächsischen Rechtspraxis während des 16. Jahrhunderts fast modern anmutende „patentrechtliche" Erteilungserfordernisse in einem allgemeinen Antragsverfahren entwickelt, das grundsätzlich jedem Erfinder offenstand[1]. Auch hier zeigt die Erschließung von Archivquellen ein unerwartet massiertes Durchsetzungsvermögen der schöpferischen Erfinder auf allen Sozialstufen bei der Erwirkung von Schutzrechten; auch der Komponist Hans Leo Hassler wußte sich so die Vorteile dieses frühen „Patentrechtsschutzes" als Erfinder seines neuartigen Orgelautomaten zu sichern[2].

Für die Urheber war mit den Autoren- bzw. Komponistenprivilegien, die also in Wirklichkeit Copyright-ähnliche Schutzrechte waren, ein beachtlich wirksamer Schutz gegenüber Verletzungen ihres ausschließlichen Veröffentlichungsrechts gegeben[3]; zugleich aber hatte das Veröffentlichungsrecht für die Autoren bei der Übertragung an Verleger bzw. Druckerverleger durch seine rechtskräftige Affirmierung im Schutzrecht einen wirtschaftlich wesentlich besseren Wert, was sich sowohl auf die Honorarfrage wie überhaupt auch auf die Aussicht der Veröffentlichung günstig auswirkte[4]. Erst recht hatten die Autoren hierdurch eine direkte Sicherung für die ungestörte Werknutzung ihrer Schöpfungen, wenn sie diese – was auch häufig, jedoch nicht regelmäßig vorkam – unmittelbar selbst (z. B. als Eigenverleger) übernahmen, sofern sie zu einer derartigen Investierung wirtschaftlich in der Lage waren.

Allerdings: Beim Überblick über diese so unerwartet offenkundig gewordene

---

[1] Vgl. hierzu mit Entwicklungsübersicht der kaiserlichen Erfinderprivilegien während des 16. und 17. Jhs., H. Pohlmann, *Neue Materialien zur Frühentwicklung des deutschen Erfinderschutzes im 16. Jh.*, Zs. d. Dt. Vereinigung f. gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR), 1960, S. 272 ff.

[2] Ausführlich hierzu, einschließlich der Patentverletzungprozesse Hasslers, in Neue Materialien..., a. a. O. S. 280–281.

[3] Aus den erteilten Schutzurkunden konnte durch die Autoren selbst „aus aignem gewalt" gegen Zuwiderhandlungen vollstreckt werden; die Geldstrafe betrug fast durchweg „10 markh lötigs Gold" (= Feingoldgewicht!), die Nachdrucke verfielen der sofortigen Beschlagnahme.

[4] Vgl. hierzu bzw. zur verstärkten Aussicht, einen Verleger zu finden und besseres Honorar zu erreichen, bereits F. Lehne, *Zur Rechtsgeschichte der kaiserlichen Druckprivilegien*, Mitt. d. Österr. Instituts f. Geschichtsforschung, 1939, S. 401.

und auf gewohnheitsrechtlicher Basis geradezu systematisch entwickelte deutsche Urheberschutzpraxis, an der auch die frühen Komponisten schon Anteil hatten, wird zugleich auch ersichtlich, daß sie wegen der durch den Dreißigjährigen Krieg bedingten Rechtszersplitterung nicht zu einer gesetzlichen Anerkennung und Fixierung führen konnte; sie verfiel nicht zuletzt auch infolge der immer stärkeren Verbindung der Schutzrechterteilung mit jenen unwägbaren, klerikal bestimmten Zensurpraktiken und zeigte erst recht mit der Verstärkung absolutistischer Tendenzen beim Erteilungsmodus in der Wende zum 18. Jahrhundert Formen der Auflösung. Hier brachte schließlich die romanistisch-naturrechtlich bestimmte Lehre vom „geistigen Eigentum" eine erfolgreiche, wenn auch andersgerichtete Gesetzesentwicklung, die im Unterschied zum urheberrechtlichen Copyright-System mit seinem Anmeldungs- und Eintragungsprinzip einen automatischen Gesetzesschutz der Geisteswerke bereits mit ihrer Konzipierung und analog dem Sacheigentum einleitete[1].

Die geschilderte Urheberrechtsentwicklung und das eindrucksvolle Durchsetzungsvermögen früher Autoren und Komponisten zeigen sich nicht nur bei den kaiserlichen Autorenschutzrechten, sondern auch bei den musikgeschichtlich sehr interessanten kursächsischen Komponistenprivilegien, wenn auch bezüglich des Umfangs mit gewissen Abschwächungen.

III. Die kursächsischen Komponistenprivilegien[2]

Der strafbewehrte Nachdruckschutz durch Copyright-ähnliche Urheber-Schutzrechte hatte für die Autoren und Komponisten im kursächsischen Bereich eine ganz besondere Bedeutung: Praktisch konnten sich im Deutschland jener Zeit Rechtsverletzungen durch unbefugten Nachdruck und unerlaubte Verbreitung nur auf den jährlich stattfindenden Büchermessen in Frankfurt am Main und in Leipzig konzentrieren; galten in der Reichsstadt Frankfurt die sofort vollstreckbaren kaiserlichen Autoren- bzw. Nachdruckprivilegien, so kamen für Leipzig die kursächsischen Schutzrechte in Frage[3]. Verschiedene der im kursächsischen Rechtskreis wirkenden Komponisten sicherten sich deshalb nicht nur – wie die nachfolgende Darstellung zeigt – durch kursächsische Autorenprivilegien, sondern zugleich auch durch kaiserliche, wie z.B. Heinrich

---

[1] Im festländischen Europa setzte sich denn auch die Form des gesetzlichen Urheberschutzes allgemein durch, während es in England zur gesetzlichen Fixierung des Copyright-Systems kam.

[2] Einen wesentlichen Teil dieser Funde konnte ich dank frdl. Unterstützung d. Ges. f. Mf. (Prof. Blume u. Prof. Laux) im Sächs. Landeshauptarchiv Dresden ermitteln.

[3] Mit der Verschärfung der Frankfurter Zensurpraktiken gewannen bekanntlich seit dem 17. Jh. die Leipziger Büchermessen schließlich ungleich größere Bedeutung. Die noch im 16. Jh. sehr wahrscheinlich waltende gegenseitige Anerkennung der Schutzrechte in Frankfurt und Leipzig scheint jedenfalls in der Folgezeit nicht mehr gewährleistet gewesen zu sein.

Schütz[1], der beide sogar in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges durchzusetzen verstand[2]. Anders z.B. der biographisch noch nicht erforschte Komponist und Lautenist Adolf Weyssenhan (bzw. Weishayn), der im Jahre 1604 ein kaiserliches Schutzrecht für seine Kompositionen[3], beantragte und auch erhielt[4].

Auch die kursächsischen Nachdruckprivilegien zeigen wie die kaiserlichen auffallende Copyright-Merkmale[5]. Allerdings scheint die Dresdner Erteilungspraxis erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stärker angelaufen zu sein. Das den Wiener Reichsregister-Eintragungen zugrunde liegende Eintragungsprinzip ist hier ebenfalls bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts durch chronologische Eintragung in den Dresdner Copialbüchern der Hofkammer nachweisbar; dem „©"-Vermerk entsprach hier die Berechtigung zur Führung der Angabe „Mit Churfürstl. Sächs. Privilegio" u.ä. auf den Titelseiten der Drucke. Neben dem Beschlagnahmerecht bezüglich der unbefugten Veröffentlichungen bestand hier die beachtliche Geldstrafe in der zeitgebunden schwankenden Summe von ca. 100 bis 400 Goldgulden[6]. Entsprechend dem auch in der Dresdner Praxis gewohnheitsrechtlich entwickelten allgemeinen Antragsverfahren, das jedem Autoren offenstand, zeigen sich besonders auch hinsichtlich der literarischen Urheber Rechtsdurchsetzungen in allen sozialen Schichten[7].

---

[1] Er erwirkte 1637 und 1642 (Verlängerung) kaiserliche, und 1628 und 1636 (Verlängerung) kursächsische Schutzrechte.

[2] Heinrich Albert brachte im 30jährigen Kriege sogar das Kunststück eines internationalen Rechtschutzes für seine Kompositionen zwischen den Kriegsparteien fertig (kaiserlicher, brandenburgischer, polnischer und schwedischer Nachdruckschutz).

[3] Es handelte sich nicht nur um „plurimas varijsque generis melodias, cantiones" bzw. „saltationes", sondern sogar auch um eine „nova quadam ratione Cyphris seu notis singularibus ut duae personae in una eademque testudine scite ludentes seu nervos pulsantes geminum sonum ac symphoniam reddere queant"(!).

[4] Der Wortlaut dieser Privilegurkunde wird im Rahmen des auf S. 155, Anm. 2 erwähnten Bärenreiter-Drucks veröffentlicht. Zu Weyssenhan konnte ich noch dank freundlicher Unterstützung des Sächsischen Landeshauptarchivs Dresden die Bestallungsurkunde als kursächsischer Hofmusiker und Lautenist vom 1. Okt. 1614 ermitteln (Loc. 8687, fol. 5a u.b; Kurfürst Johann Georg verpflichtet ihn hierin unter Berufung auf die Kantoreiordnung gegen ein Jahresgehalt von 300 Thalern sowie freie Kost und Kleidung).
Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Günther Kraft, Weimar, steht der Name Weyssenhan vermutlich in Verbindung zur Bach-Familie: Der Sohn von Bachs „Cythringen" spielendem Urahn Veit Bach, nämlich Hans Bach, lernte bei dem Stadtpfeifer auf dem alten Schloß Grimmenstein vor seiner Zerstörung (1567); hier aber befand sich ein Musikus Weyssenhan, der infolge der sog. „Grumbachschen Händel" nach der Zerstörung von Schloß Grimmenstein nach Dresden entführt wurde.

[5] Natürlich ist auch hier, bisweilen nur noch formelhaft, eine Erwähnung aleatorischer „Gunst- und Gnaden-Momente" beim Erteilungsvorgang spürbar.

[6] Die scharfe Wirksamkeit des sofort vollstreckbaren Schutzrechts zeigt sich z.B. auch im Jahre 1568, als der Autor Prof. Peucer den bekannten Frankfurter Verleger Sigmund Feyerabend wegen eines unbefugten Nachdrucks in Leipzig sogar mehrere Monate ins Gefängnis werfen ließ.

[7] Eine zusammenfassende Veröffentlichung der in Dresden aufgefundenen kur-

Überprüft man das bisher noch wenig erschlossene Dresdner Archivmaterial, so ergibt sich hier eine ganze Reihe von Rechtsdurchsetzungen im Privilegienwege, die durch die Komponisten unmittelbar erfolgten. Es überrascht dabei, daß es sich hier – ebenso wie bei den kaiserlichen Komponistenprivilegien – auch um nicht wenige Klein-Meister handelt, die ein so beachtliches Durchsetzungsvermögen bei der Wahrung ihrer Urheberinteressen zeigen.

Sethus Calvisius. In bezug auf die urheberrechtlichen Sicherungsbestrebungen von Calvisius war bisher lediglich sein Schutzantrag vom 16. 3. 1594 an Kurfürst Christian II. von Sachsen bekannt geworden[1]. Bedauerlicherweise ging diese Urkunde aus dem Dresdner Dedikationenakt durch Kriegseinwirkung verloren[2]. Eigene Archivforschungen konnten nunmehr das autographe Original des Calvisius-Antrags an anderer Stelle auffinden, das sich bis auf wenige unbedeutende Änderungen mit dem vorerwähnten Wortlaut deckt[3]. Calvisius bezeichnet darin die in Frage kommenden Werke als „Lateinische Hymnen, item alle Deutsche gesenge, so in der kirchen und sonst breuchlich, mit einer melody quatuor vocum Componiret". Unklar blieb allerdings bisher der Erfolg seines Antrags. Ein weiterer Quellenfund erbringt jetzt den Nachweis, daß Calvisius tatsächlich das beantragte Schutzrecht für seine Werke unter dem Datum vom 16. 4. 1594 erteilt erhielt[4]. Diese Privilegurkunde bringt übrigens auffallenderweise zusätzlich zum Antrag bzw. über ihn hinausgehend bei der Werkangabe noch den Vermerk: „...auch sonsten noch etliche Moteten".

Die Bewertung der Persönlichkeit von Calvisius bei der Durchsetzung seiner Urheberinteressen rundet sich ab, wenn in diesem Zusammenhang noch weiter darauf hingewiesen werden kann, daß er auch für die in seiner Eigenschaft als Kantor verfaßten literarischen Werke Urheberschutz erwirkte. Es handelt sich um die bei Thym erschienenen lateinischen Schulbücher, für die er auf persönlichen Antrag an den Kaiser bzw. den Wiener Reichshofrat am 3. 11. 1610 ein kaiserliches Autorenschutzrecht erhielt[5]; es konnte nach Ablauf der Schutzfrist und dem Tode des Calvisius durch seinen Sohn antragsgemäß am 20. 11. 1651 erneuert und verlängert werden[6].

---

sächsischen Autorenprivilegien, ähnlich meiner S. 155, Anm. 1 erwähnten Veröffentlichungen über die kaiserlichen, ist für das Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel z. Z. in Vorbereitung.

[1] Der Wortlaut wurde wiedergegeben bei La Mara, *Musikerbriefe*, Leipzig 1886, Bd. I, S. 46.

[2] Diese Urkunde, auf die auch R. Kade (MtMG, 1878, S. 147) hinweist, befand sich im Sächs. Landeshauptarchiv Dresden, Dedikationes, Loc. 7208.

[3] Sächs. Landeshauptarchiv Dresden, Loc. 7300, Vol. 1, fol. 511–511/r.

[4] Sächs. Landeshauptarchiv Dresden, Loc. 7300, Vol. 1, fol. 512-512/r.; der Wortlaut wird im Rahmen meiner bereits erwähnten Veröffentlichung im Bärenreiter-Verlag wiedergegeben.

[5] Vgl. hierzu sowie zur Angabe der Wiener Archivfundstelle H. Pohlmann, *Neue Materialien zum deutschen Urheberschutz im 16. Jh.* a. a. O., S. 792 (Nr. 233) und S. 799.

[6] Pohlmann, ebenda, S. 793 (Nr. 259) und S. 800.

Johann Steuerlein. Der erste Nachweis für die urheberrechtliche Schutzdurchsetzung dieses „Meininger Canzley-Secretarius" und Komponisten wurde durch Kraft erbracht[1]. Auf seinen persönlichen Antrag vom 18. 7. 1598 erhielt Steuerlein am 22. 8. 1598 ein kursächsisches Schutzrecht erteilt; es betraf „allerhand cantiones, so in der Kirchen und Schulen wol zu gebrauchen, sonderlich aber das Magnificat vf die octo tonos musicales componirt". Seine schöpferische Leistung ist rechtlich ausdrücklich durch Erwähnung der „angewandten mueh vnd fleiß" anerkannt, davon die Nachdrucker nicht „den geniess allein erlangen" dürften. Die Verletzung des alleinigen Verwertungsrechts des Komponisten wird daher „ohne des authoris Vorwissen vnd einwilligung" mit einer Geldstrafe von 400 Gulden und der Beschlagnahme der Nachdrucke verboten.

Melchior Vulpius. Über eine Rechtswahrung des Komponisten Vulpius war bisher nichts bekanntgeworden. Die diesbezüglich im Sächsischen Landeshauptarchiv Dresden aufgefundenen Urkunden erhellen die Persönlichkeit dieses Meisters, sein Selbstbewußtsein und sein Rechtsgefühl von einer unerwarteten Seite.

Auf einen persönlichen Antrag vom 9. 4. 1601, der im Autograph erhalten geblieben ist[2], erhielt Vulpius zunächst am 2. 5. 1601 für die Dauer von zehn Jahren kursächsischen Schutz seiner Werke[3]. Nach der Angabe in den Urkunden handelte es sich um Kompositionen, die „aus den Psalmen Davidicis und den gewöhnlichen Sonntags-Evangelien etliche muteten zu 6. 7 .8. vnd mehr stimmen componirt". In seinem Antrag hatte Vulpius übrigens zugleich erkennen lassen, daß von ihm parallel auch ein kaiserliches Autorenprivileg in Wien beantragt worden war[4]. Interessant ist sein Versuch, mit diesem Antrag auch von vornherein Schutz für alle seine zukünftigen Kompositionen durch eine entsprechende Klausel im Urkundentext zu erreichen; das bedeutete natürlich eine Durchbrechung des „Copyright-Gedankens", wonach nur bereits konzipierte Werke Gegenstand von Rechts-Anmeldungen sein konnten. In der Tat wurden derartige Klauseln nur in sehr wenigen berühmten Fällen eingefügt, wie z. B. bei Kepler oder Lassus, dessen Schutzurkunde vom 15. 6. 1581 sogar auch Werke erfaßte, „so gedachter Orlandus die Lassus hievor gemacht oder noch künftig machen... würdet"[5]; auch Franciscus Sale versuchte im Jahre 1592 vergeblich, einen derartigen Vorzug zu erringen.

---

[1] Vgl. G. Kraft, *Die thüringische Musikkultur um 1600,* Würzburg 1941, S. 147 bis 148 (Wortlaut des Antrags) sowie S. 145 (Teilauszug des Privilegtextes). Den vollen Wortlaut konnte ich nunmehr im Landesarchiv Meiningen, Hennebergica aus Weimar Nr. 679, fol. 3–4/r., ermitteln; die volle Wiedergabe erfolgt in der genannten Bärenreiter-Veröffentlichung.

[2] Sächs. Landeshauptarchiv Dresden, Loc. 8844, Vol. 2, fol. 177–178.

[3] Sächs. Landeshauptarchiv Dresden, Loc. 8844, Vol. 2, fol. 179 (Kurzfassung), sowie fol. 176–178; Veröffentlichung im Rahmen meiner Bärenreiter-Ausgabe.

[4] Meine Nachforschungen in Wien konnten bisher weder diesen Antrag noch einen Nachweis für die evtl. Privileg-Erteilung zu Tage fördern.

[5] Vgl. die Textveröffentlichung in meiner oben erwähnten Diss., Anlageband,

Die Vulpius-Urkunde vom Jahre 1601 ging auch wirklich auf ein derartiges Begehren nicht ein. Um so bemerkenswerter ist, daß es schließlich doch noch in einem späteren, 1611 erteilten Schutzrecht Berücksichtigung fand:

Nach Ablauf der vorgesehenen Schutzfrist von zehn Jahren erhielt Vulpius am 23. 8. 1611 auf seinen Verlängerungsantrag hin eine Prolongierung seines Rechtsschutzes um weitere zehn Jahre[1]. In dieser Urkunde ist neu hinzugefügt, entsprechend seinem Antrag und zusätzlich zur Neuauflage seiner bisherigen Werke, ein „Neues wercklein deutscher Sonntäglicher Evangelischer Sprüche". Vor allem aber findet hierin nunmehr doch noch der bereits früher gestellte Antrag nach Schutz seiner zukünftigen Kompositionen Berücksichtigung; dies mit der ausdrücklichen Hinzufügung: „...vnd alle künfftige seine compositiones".

Johann Groppengießer. Dieser noch wenig bekannte Komponist ist als „Saxo-Halensis Organist und Kastenschreiber" angegeben[2]. Urkundenmäßig ist von ihm ein persönlicher Antrag vom 12. 8. 1611 bezüglich Erteilung eines kursächsischen Privilegs erhalten[3], allerdings gelang es noch nicht, die tatsächliche Erteilung archivmäßig nachzuweisen. In der Antragsurkunde für den Schutz seiner Kompositionen, die Groppengiesser als „meine Opuscula" bezeichnet, heißt es genauer: „Ettliche Lateinische Hymnos, und des Herren Lutheri Teutsche Gesänglein, so in der Christlichen Kirchen durch das gantze Jahr üblichen mit 4. 5. 6. 7. und 8. Stimmen, durch den Choral fast in allen Stimmen nacheinander fugirende... componirt und verfertiget."

Johann Hermann Schein. Auch die bislang unbekannt gebliebene Rechtsdurchsetzung, die Schein mit einem kursächsischen Schutzrecht vom 4. 7. 1617 erreichte, überrascht; es fällt in die Zeit, in der Schein bereits das Leipziger Thomaskantorat innehatte. Der Wortlaut der Urkunde ist in Kurzfassung Scheins 1618 in Leipzig erschienenen *Opella Nova* vorangedruckt[4]; der Text selbst erwähnt hier nur allgemein seine „musikalischen Sachen", deren unmittelbare Nutzung Schein im Eigenverlag gewagt hatte, um einen möglichst direkten wirtschaftlichen Genuß aus seinen Schöpfungen zu haben.

Als die zehnjährige Schutzfrist abgelaufen war, vermochte Schein eine weitere Prolongierung der Schutzdauer im Jahre 1628 zu erwirken[5].

S. 16 sowie die Bildwiedergabe des Drucktexts im Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 41a, 1961, S. 772, Abb. 6.

[1] Sächs. Landeshauptarchiv Dresden, Loc. 10024; Text-Veröffentlichung in meiner Diss., Anlageband, S. 31–33.

[2] Dank freundlicher Mitteilung von Prof. Kraft läßt sich nach dem Weimarer Stadtarchiv nachweisen, daß J. Groppengiesser in Weimar von 1604–1631 als Stadtorganist wirkte.

[3] Sächs. Landeshauptarchiv Dresden, Loc. 10024, fol. 8–9; Textveröffentlichung im Rahmen meiner Bärenreiter-Ausgabe.

[4] Wortlaut wiedergegeben in meiner Diss., Anlageband, S. 34–35; der seltene Druck befindet sich nur noch im Unikat in der Kgl.-Schwed. Musik-Akademie Stockholm, der ich für ihre Bemühung danke.

[5] Ich verdanke Herrn Prof. Gurlitt diesen Hinweis auf eine weitere Erteilung im

Heinrich Schütz. Wie schon kurz erwähnt, hatte Schütz sogar trotz der durch den Dreißigjährigen Krieg bedingten Wirrnisse und religiösen Spannungen von Kursachsen aus am 3. 4. 1637 ein kaiserliches Privileg für seine „opera musicalia" durchzusetzen vermocht, das er nach fünfjähriger Laufzeit am 25. 4. 1642 noch zu verlängern wußte[1].

Für die zeitlich vorangehende bzw. sich zum Teil hiermit überdeckende Erteilung von auch kursächsischen Schutzrechten in den Jahren 1628 und 1636 sprechen die Privilegvermerke auf dem Titel der 1628 bei Georg Hoffmann gedruckten *Psalmen Davids* und auf dem Titel des Ersten Teils der 1636 in Leipzig erschienenen *Kleinen Geistlichen Concerte;* allerdings steht eine archivmäßige Bestätigung hierfür noch aus. Ähnlich verhält es sich bei den nachfolgend behandelten Komponisten Lohr, Kittel, Hammerschmidt und Kremberg, die ihre Werke vorwiegend selbstverlegerisch zu nutzen wußten.

Michael Lohr. Ein Anhalt für eine kursächsische Privilegerteilung an diesen Dresdner Kreuzkantor ergibt sich einmal aus dem Titelvermerk des *Ander Teil Newer Teutscher vnd Lateinischer Kirchen-Gesänge vnd Concerten,* der im Jahre 1637 bei Wolff Seyffert in Dresden zum Druck kam; zum andern aber spricht hierfür auch der Hinweis, daß Lohr zugleich auf die Tatsache seiner selbstverlegerischen Werknutzung aufmerksam macht. Er hatte damit natürlich ein um so verstärkteres Interesse am Nachdruckschutz als auch seine Eigeninvestierungen auf dem Spiele standen.

Kaspar Kittel. Ebenso verhält es sich mit Kittel, der mit Schütz bekanntlich entfernter verwandt war und auch seiner persönlichen Betreuung unterstand; übrigens fungierte er bisweilen auch als Verleger für verschiedene Werke von Schütz. Ein Anhalt für die im Jahre 1638 erfolgte Schutzrechterteilung ergibt sich aus den entsprechenden Vermerken auf seinen *Deutschen Arien und Kantaten mit 1–4 Stimmen,* die im gleichen Jahre in Dresden herauskamen.

Andreas Hammerschmidt. Der Hinweis „In Verlegung des Autoris" in Verbindung mit dem Privilegvermerk auf seinem Notendruck aus dem Jahre 1662 läßt hier einen kursächsischen Nachdruckschutz unmittelbar für den Komponisten sehr wahrscheinlich erscheinen. Der Schutz betraf jedenfalls die 1662 bei Jacob Dehnen in Zittau gedruckte *Kirchen- und Tafel-Musik* Hammerschmidts.

Jacob Kremberg. Auch dieser Lautenspieler und Komponist scheint die selbstverlegerische Nutzung seiner Werke gewagt und entsprechend abgesichert zu haben. Entsprechende Vermerke trägt der im Jahre 1689 in Dresden erschienene Liederband Krembergs.

Johann Adolf Hasse. Eine Zeitlang scheinen nun die bisher erfaßten Quellen zu schweigen, um sodann im Jahre 1756 einen musikgeschichtlich interessanten

---

Jahre 1628; die Textveröffentlichung dieser Urkunde erfolgt durch Prof. Gurlitt in der Festschrift für K. G. Fellerer (1962).

[1] Abdruck nach O. Wesselys Fund bei H. J. Moser, *Heinrich Schütz,* 2. Aufl., Kassel und Basel 1954, S. 616–618.

Vorgang zu offenbaren: Unter dem Archivbestand des Sächsischen Landeshauptarchivs in Dresden ist noch ein autographer Antrag Hasses an den König Friedrich August von Sachsen vom 14. 6. 1756 erhalten; er erfaßte generell den urheberrechtlichen Schutz seiner Opern und anderen Kompositionen gegenüber unbefugten Veröffentlichungen. Hasse erwähnt in diesem Antrag übrigens, daß er das Schutzrecht nach der Erteilung an seinen Verleger übertragen wolle und verlangt insofern ausdrücklich die Einfügung der Klausel „cum jure cedendi". Dem Antrag wurde entsprochen und Hasse erhielt tatsächlich am 31. 7. 1756 das Privileg[1].

Zu den letzten in Sachsen erteilten Komponistenprivilegien zählt überraschenderweise eine bisher noch ganz unbekannt gebliebene Schutzrechterteilung an Carl Maria von Weber. Bekanntlich hatte ja auch noch Goethe auf diesem durch die Rechtsentwicklung inzwischen nahezu überholten Wege für seine Werke u.a. am 15. 7. 1825 ein sächsisches Nachdruckprivileg erhalten[2]. Es handelte sich hier allerdings schon um einen Zeitraum, in dem Sachsen bereits seit dem kursächsischen Mandat vom 18. 12. 1773 einen gesetzlichen Nachdruckschutz erhalten hatte, der auch die Urheberinteressen berücksichtigte und insofern dem Privilegienschutz nur mehr eine zusätzliche Schutzfunktion übrigließ.

Der unerwartete Quellenfund betrifft die Eingabe der Witwe Webers bezüglich Erlaß der mit einer Privilegerteilung obligat verbundenen Ablieferung einer bestimmten Zahl von gedruckten Pflichtexemplaren[3]. Dieser Aktenvorgang ermöglicht die sichere Rekonstruierung jener merkwürdigen Tatsache, daß Carl Maria von Weber selbst und auf seinen Antrag hin am 15. 2. 1826 – also in seinem Todesjahr – ein königlich-sächsisches Privileg zum Schutz seiner Oper *Oberon* erwirkt hatte; der formelle Antrag muß noch kurz vor seiner Londoner Reise gestellt worden sein. Der Schutz hatte dabei nicht nur den Nachdruck der Opernpartitur, sondern vor allem auch die unbefugte Anfertigung und Veröffentlichung von Klavierauszügen im Auge; er betraf also auch die in jener Zeit bereits sehr beliebten „Arrangements".

Auf Antrag der Witwe Webers um Erlaß der teuren Pflichtstücke, der vom 23. 10. 1826 datiert und einen Eingangsvermerk vom 2. 11. 1826 trägt, erging übrigens schon am 3. 11. 1826 positiver Bescheid durch den König mit dessen handschriftlichem Vermerk: „Wird von mir unterzeichnet. Der Abgang ist zu beschleunigen".

---

[1] Sächs. Landeshauptarchiv Dresden, Loc. 10746; vgl. hierzu meine Diss. S. 305 bis 306, sowie Anlagenband S. 50–52.

[2] Vgl. H. Fröbe, *Die Privilegierung der Ausgabe „letzter Hand" Goethes sämtlicher Werke*, Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 96a, 1958, S. 1591–1592.

[3] Sächsisches Landeshauptarchiv Dresden, Loc. 10747; vgl. meine Diss., S. 310 bis 311.

Die Verfasser der Beiträge

Günther Massenkeil. Geboren 1926 in Wiesbaden; studierte Physik an der Technischen Hochschule Darmstadt, Musikwissenschaft an der Universität Mainz bei Arnold Schmitz und an der Universität Paris bei Paul-Marie Masson, Schulmusik am Staatlichen Hochschulinstitut für Musik in Mainz; 1952 Dr. phil. Mainz, 1953 Staatsexamen für das künstlerische Lehrfach Musik an höheren Schulen. Seit 1954 Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz. Habilitierte sich 1961 für das Fach Musikwissenschaft an der gleichen Universität.

Hanns Jelinek. Geboren 1901 in Wien; ist, abgesehen von kurzen Studienzeiten bei Arnold Schönberg, Alban Berg und Franz Schmidt, Autodidakt. Lebt als freischaffender Komponist in Wien und ist seit 1958 auch an der Wiener Musikakademie als Theorielehrer tätig, wo er 1958 zum Professor, 1960 zum außerordentlichen Universitätsprofessor ernannt wurde.

Friedrich Gennrich. Geboren 1883 in Colmar, Oberelsaß; studierte Musikwissenschaft und Romanische Philologie an der Universität Straßburg bei Friedrich Ludwig und Gustav Gröber und in Paris bei Joseph Bédier; 1908 Dr. phil. Straßburg. Habilitierte sich 1927 an der Universität Frankfurt a.M. und ist dort Professor für Musikwissenschaft und Romanische Philologie.

Rudolf Quoika. Geboren 1897 in Saaz (Böhmen); studierte Musikwissenschaft bei Heinrich Rietsch und Paul Nettl an der Deutschen Universität in Prag und wirkte sodann im Lehramt und als Organist. 1941 wurde er in den Ruhestand versetzt und übersiedelte 1947 nach Bayern.

Hansjörg Pohlmann. Geboren 1923 in Berlin; studierte an den Universitäten Erlangen und München Jura, daneben Geschichte und Philosophie und bei Rudolf Steglich Musikwissenschaft; 1958 Dr. jur. Erlangen. Nach langjähriger praktischer Tätigkeit auf dem Gebiet des gewerblichen Rechtsschutzes und Urheberrechts zur Zeit freier Fachschriftsteller in Kirchseeon/Obb.

Die Rolle der Mehrstimmigkeit am Dome von Siena zu Beginn des 13. Jahrhunderts

von

KURT VON FISCHER

In der Biblioteca Comunale von Siena liegt ein umfangreicher, für die Geschichte der Liturgie und der Kirchenmusik im Italien des 13. Jahrhunderts wichtiger Kodex aus dem Jahre 1215: *Ordo Officiorum Ecclesiae Senensis* (Signatur: C. V. 8). Eine Druckausgabe dieses von Jacques Handschin zum erstenmal in der musikwissenschaftlichen Literatur erwähnten Dokumentes besorgte bei Longhi in Bologna im Jahre 1766 der Kanonikus und Abt von S. Salvator (Bologna) Johannes Chrysostomos Trombelli unter dem Titel: *ORDO OFFICIORUM / ECCLESIAE SENENSIS / AB ODERICO / EJUSDEM ECCLESIAE CANONICO / Anno MCCXIII. compositus*[1]. Die im Titel der Druckausgabe von Trombelli stehende Jahreszahl 1213 (statt 1215) beruht, wie der Kunsthistoriker V. Lusini nachgewiesen hat, auf einem Irrtum[2].

Vom Verfasser des Ordo, Odericus (Oderigus), ist nicht viel mehr bekannt, als daß er Kanonikus am Dome von Siena gewesen ist und am 25. Januar 1236 gestorben sein muß[3].

Der in der Druckausgabe 530 Seiten umfassende Ordo ist in zwei Hauptteile zu 488 und 106 Kapitel aufgeteilt: Pars I enthält die liturgischen Anordnungen und Textincipits für die Gottesdienste, getrennt nach Temporale (S. 3–271)

---

[1] Vgl. J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 182. Die Absicht, diesen Ordo musikwissenschaftlich weiter auszuwerten, hat der hochverehrte Forscher leider nicht mehr verwirklichen können. – Der Sienenser Ordo wird ferner kurz erwähnt von H. Anglès, *La musica sacra medievale in Sicilia*, Atti del Congresso internazionale di musica mediterranea e del Convegno dei Bibliotecari musicali Palermo 1954 (Palermo 1959), S. 212.

[2] Vgl. V. Lusini, *Il Duomo di Siena*, Siena 1911, S. 17.

[3] Vgl. Lusini, a. a. O. S. 17, Anm. 28, und die dort erwähnte Notiz aus dem Sienenser Dom-Archiv (Opera del Duomo): *Anno MCCXXXV, Ind. VIIII, die VIII Kal. februarii obiit Oderigus canonicus Senensis Ecclesiae qui composuit Ordinem Senensis Ecclesiae.* Das hier genannte Todesjahr ist 1236, da in Siena das neue Jahr erst am 25. März nach unserem Jahresanfang beginnt. Die genannte Indiktion bestätigt dies.

und Sanctorale (S. 271–402); pars II (ab S. 403) ist überschrieben mit *Ordo et ratio summatim de toto Ecclesiae Officio*. Dem ganzen Werk ist ein kurzer *Prologus* vorangestellt, aus dem hervorgeht, daß der Ordo für das Sienenser Domkapitel bestimmt gewesen ist und daß es dem Verfasser darum zu tun war, die altüberlieferten liturgischen Ordnungen im Hinblick auf den Dom von Siena neu zusammenzufassen, neu zu redigieren und verbindlich zu erklären. Wie Lusini[1] wohl mit Recht vermutet, hängt die Aufstellung dieses Ordo unmittelbar mit der Aufnahme der Gottesdienste in dem zumindest zur Hauptsache um 1215 fertiggestellten neuen Dom zusammen. Es läßt sich denn auch, wie der genannte Kunsthistoriker dartut, von diesen Verordnungen her eine ganze Reihe von Rückschlüssen auf den damaligen Stand der Bauarbeiten und auf die Gestalt des Domes ziehen.

Die liturgische Musik muß am neuen Sienenser Dom von Anfang an eine bedeutende Rolle gespielt haben. Begnügt sich Odericus doch nicht damit, die einzelnen Lektionen und Gesänge mit ihrem Textincipit zu nennen und vielleicht noch zu bemerken, ob dieses oder jenes Stück zu lesen *(legere)* oder zu singen *(cantare)* sei[2]. Der Ordo enthält überdies auch nähere Angaben über die Art des Vortrages: *suavi voce*[3], *altiori voce*[4], *exultanter*[5] u.a. Auch über die Anzahl der Sänger und Chöre werden wir mehrfach unterrichtet: *Cantor cum duobus, Cantor cum tribus*[6], oder, in engster Anlehnung an Amalar, *cantare per duos choros*[7].

Wesentlich wichtiger und weit über die in den Ordines üblichen Angaben hinausgehend sind nun aber die zahlreichen Stellen, bei denen von *cantare cum Organo* die Rede ist. In diesem Zusammenhang lohnt es sich, nach der Bedeutung des Wortes *Organum* im vorliegenden Dokument zu fragen. Dies um so mehr, als dieser Terminus hier sehr oft verwendet wird und offenbar eine große Rolle spielt. Wie Handschin mehrfach nachgewiesen hat und es auch für den hier zur Diskussion stehenden Ordo annimmt, bevorzugt die mittelalterliche Terminologie im allgemeinen den Singular *organum* für das mehrstimmige

---

[1] A.a.O. S. 9ff.

[2] Vgl. z.B. S. 450/451 des Ordo (die hier und im Folgenden genannten Seitenzahlen beziehen sich stets auf die Ausgabe TROMBELLIS): *De Epistola ad quam partem legi debent et unde dicatur Epistola: ... legi debet et non cantari Epistola.* (Zu den Ausnahmen von dieser Regel vgl. unten S. 172.) Das Verbum *dicere* dagegen wird sowohl für Lesungen wie auch für Gesänge verwendet, z.B. ... *dicitur* ... *cum Organo.*

[3] A.a.O. S. 135, Karfreitagsterz: ℟ *Ingressus Pilatus.*

[4] A.a.O. S. 109/110, *Responsoria de ferialibus diebus in quarta Hebdomada Quadragesimae.*

[5] A.a.O. S. 181, Oster-Alleluja.

[6] Belegstellen siehe weiter unten.

[7] A.a.O. S. 481f.; die offensichtlich auf AMALAR, *De Ecclesiasticis officiis*, Lib. IV (MIGNE, Patr. lat. 105, 1180), Bezug nehmende Stelle betrifft den antiphonalen Psalmengesang: *Antiphona dicitur vox reciproca, et inchoatur ab uno unius chori, et ad ejus symphoniam Psalmus cantatur per duos choros.*

Singen, während der Plural *organa* gewöhnlich für Instrumente und speziell für die Orgel Verwendung findet[1].

Der Sienenser Ordo bestätigt durchaus Handschins These. Mit einer einzigen Ausnahme findet sich hier stets die singulare Form *organum*. Der Plural *organa* aber erscheint an einer Stelle, die deutlich auf instrumentales Musizieren weist. Anläßlich der Beschreibung des Sanctus nämlich heißt es: ... *et nota quod in hoc Angelorum concentu, quandoque Organis et Musicis utimur instrumentis, quod David instituit, scilicet Hymnos in Dei Sacrificis cum Organis et instrumentis Musicis jubens concrepari*...[2]. Weitere Nachrichten von der Verwendung von Orgeln in Siena fallen in eine wesentlich spätere Zeit[3].

Neben dem fast ausnahmslos im Sienenser Ordo anzutreffenden singularen Terminus *cum Organo* findet sich vereinzelt auch der Ausdruck *ad Organum* und die Verben *organare* oder *organizare: ... et primum* R̃ *cantat* [Cantor] *vel solus, vel ad Organum cum his qui secum cantaverunt*[4]*; Cantamus Hymnum ‚Christe qui lux es' cum Organo et ad ‚Nunc dimittis' Antiphonam ‚Exaudi nos Domine' similiter organamus*[5]*; Cantor incipit Antiphonam ad Magnificat et in solemnitatibus Ecclesiae cum duobus organizando canit ‚Benedicamus Domino', vel injungit aliis, ut illud cantent*[6].

Aus diesen Zitaten und zahlreichen weiteren Stellen ergibt sich: *Organare, organizare, cantare ad Organum* und *cantare cum Organo* bedeuten zunächst dasselbe: nämlich mehrstimmigen Gesang. Hierbei ist das *cantare cum Organo* oder *ad Organum* vermutlich als ein Singen zur Organalstimme zu verstehen, wobei der Cantor wohl den Choral, die übrigen Sänger die Organalstimme(n) vorgetragen haben. Die genannten Ausdrücke finden sich mit zwei unten noch zu nennenden Ausnahmen stets in Verbindung mit einer Mehrzahl von Sängern und bedeuten auch aus diesem Grunde vermutlich mehrstimmigen Gesang. Deutlich wird dies besonders dort, wo dem *cum Organo* ein *aequaliter* gegenübergestellt ist: *Invitatorium ‚Aeterni Patris' quod prius totum cum Organo et postea aequaliter repetitur a Choro*[7]. Die Gegenüberstellung eines Einzelsängers (Cantor)

---

[1] Vgl. u.a. J. Handschin, *Aus der alten Musiktheorie,* AMl XIV, 1942, S. 19; ders., *Musikgeschichte.* a.a.O. S. 172.

[2] A.a.O. S. 466. Vgl. hierzu neuerdings B. Stäblein, *Zur Frühgeschichte der Sequenz,* AfMw XVIII, 1961, S. 32. Die Vermutung liegt nahe, daß überhaupt die Mitwirkung von Instrumenten in der Liturgie in besonders enger Beziehung zum Sanctus und zu den Sanctus-Tropen gestanden hat. Vgl. ferner W. G. Waite, *The Era of Melismatic Polyphony,* Report of the Eighth Congress New York 1961, Vol. I, Kassel, Basel, London, New York 1961, S. 181.

[3] Vgl. R. Lunelli, *Der Orgelbau in Italien in seinen Meisterwerken vom 14. Jh. bis zur Gegenwart,* Mainz 1956, S. 146.

[4] A.a.O. S. 418, Kapitel *Quod sit officium Cantoris in Ecclesia nostra.*

[5] A.a.O. S. 99; betrifft die Complet der 2., 4. und 6. Feria in Quadragesima bis zum Passions-Sonntag.

[6] A.a.O. S. 418 (Pflichten des Kantors).

[7] A.a.O. S. 364, Matutin zum Feste des Sienenser Heiligen S. Crescentius (zugleich Fest der Exaltatio crucis).

und einer Mehrzahl von Singenden findet sich im schon oben genannten Zitat *cantat vel solus, vel ad Organum cum his...* Solche und ähnliche Stellen finden sich sehr oft im Ordo.

Ganz selten nur erscheint das *cum Organo* in alleiniger Verbindung mit dem Cantor: *Deinde Chorus canit Officium ‚Viri Galilei'* [= Introitus] *aequaliter et Cantor Versiculos cum Organo*[1]. *Cantor cum Organo solemniter canit ‚Kyrie eleison'*[2]. Die erste der beiden Stellen läßt sich damit erklären, daß im vorherigen Satz ausdrücklich der *Cantor cum duobus* genannt ist, so daß sich das *cum Organo* auch im folgenden Satz auf insgesamt drei Sänger beziehen dürfte. Der Sinn dieser und ähnlicher Formulierungen geht auch aus der Beschreibung des Oster-Introitus hervor: *Cantor canit versum cum duobus... et cum Organo*[3]. Das andere Zitat läßt sich so interpretieren, daß der Kantor allein das Kyrie intoniert haben dürfte, während die Fortsetzung *cum Organo,* d. h. mehrstimmig zu singen war. Diese Praxis ergibt sich überdies aus der Beschreibung der Karsamstags-Messe (Vigilia Paschalis): *Cantor in Choro incipit ‚Kyrie eleison' et cantatur cum Organo illum*[4]. Ähnlich auch beim Kyrie der Oster-Messe: *Deinde Cantor ibidem incipit ‚Kyrie eleison', scilicet illud, ubi sunt Prosae ‚Cantemus cuncti', et cum Organo. Postea cantant alii, ex alia parte Chori*[5]. Zudem erklären sich solche, auf den ersten Blick nicht ganz eindeutigen Formulierungen, wenn man den folgenden Satz aus dem Kapitel über die Aufgaben des Cantors liest: *Cantor... Antiphonam similiter et* ℟ *et* ℣ *cum Organo canit, vocatis quos voluerit ad cantandum*[6].

Überblickt man zusammenfassend alle Stellen, die den Terminus *cum Organo* bringen, so ergibt sich daraus, daß damit auch in Siena nur mehrstimmiger Gesang gemeint sein kann. Ein Satz scheint überdies die Verbindung des *cum Organo* mit der Orgel völlig zu verbieten: In der Matutin des Domweihfestes singen je vier und vier Sänger das Invitatorium im Wechselgesang; nach dieser Beschreibung heißt es: *... et sic totum explent cum Organo,* was doch wohl nichts anderes bedeuten kann, als: auf diese Weise (indem sie eben mehrstimmig singen) vervollständigen sie das Ganze[7]. Das *cantare cum Organo* wird mehrfach auch in Verbindung mit der fast allsonntäglichen Prozession genannt. So liest man etwa von der Palmsonntags-Prozession in die etwa 15 Minuten vom Dom entfernte Kirche S. Martino: *... et in eundo cantantur* ℟ *‚In die qua invocavi',* ℣ *‚Deus meus',* ℟ *‚Fratres mei,* ℣ *‚Amici mei'. Ita Responsoria cantantur aequaliter et tantum Versus cum Organo*[8].

[1] A. a. O. S. 222, Himmelfahrts-Messe. Eine ähnlich formulierte Stelle findet sich auch auf S. 252 (Pfingst-Messe).
[2] A. a. O. S. 231, *Missa post Baptesimum in Sabbato Pentecostes.*
[3] A. a. O. S. 180.
[4] A. a. O. S. 169.
[5] A. a. O. S. 181.
[6] A. a. O. S. 417.
[7] Der vollständige Text dieser Stelle findet sich unten auf S. 176.
[8] A. a. O. S. 116.

Leider läßt sich anhand der Angaben des Ordo nicht feststellen, ob diese Mehrstimmigkeit zwei-, drei- oder gar vierstimmig *(Cantor cum tribus)* ausgeführt worden ist. Einzig steht fest, daß in Siena zur Zeit des Odericus nur Kleriker als Sänger zugelassen waren: ... *quicumque aliquid cantat in Choro... debet esse Clericus*[1].

Welches sind nun aber die liturgischen Abschnitte, die in Siena mehrstimmig gesungen worden sind? Wie schon Handschin erwähnt hat, ist die Zahl der im Sienenser Ordo als mehrstimmig bezeichneten Choralstücke (nur von solchen ist uns berichtet) wesentlich größer als diejenige der aus Notre Dame-Handschriften bekannten[2]. Zudem fallen wesentliche und bedeutsame Unterschiede hinsichtlich des mehrstimmigen Repertoires zwischen Siena und dem Notre Dame-Kreis auf[3].

Im Dome von Siena erklangen innerhalb der Messe nicht nur einzelne Propriums-, sondern auch Ordinariums-Sätze *cum Organo:*

– Kyrie: Weihnachten (1. u. 3. Messe), Epiphanias, Gründonnerstag, Oster-Vigil, Ostern, Himmelfahrt, Pfingst-Vigil, Pfingsten.

– Sanctus: Weihnachten (1. u. 3. Messe), Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten.

– Agnus Dei: Weihnachten (1. u. 3. Messe), Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten.

Von diesen drei Sätzen werden mehrfach beim Kyrie und einmal beim Sanctus (3. Weihnachts-Messe) Tropen erwähnt: *Deinde solemne ‚Kyrie eleison' cum Organo. Scilicet illud, ubi sunt prosae ‚Lux et origo'*[4]. Beim Kyrie der Missa major in Ascensione Domini dagegen wird ausdrücklich vermerkt *sine prosis: Postea cantat illud ‚Kyrie eleison', ubi sunt prosae ‚Lux et origo' et totum cum Organo sine prosis,* d.h. also offenbar nur der Kyrie-Text nach der Melodie des *Lux et origo.*

Unter den Propriums-Sätzen sind es nicht die Gradualien, die mehrstimmig gefordert werden, sondern die Allelujas: *Cantatur autem Graduale aequaliter, et raro, a duobus in Choro* [Ostermesse] *et eo cantato jungitur eis, vel aliis duobus Cantor, et cantant Alleluja cum Organo in Dominicis et Festis*[5]. Aus den Angaben zu den einzelnen Sonntags- und Fest-Allelujas geht überdies hervor, daß sowohl das Alleluja als auch dessen Vers mehrstimmig gesungen worden sind: *Post Graduale dicitur Alleluja ‚Ostende* [nobis]' *cum Organo*[6]. Für

---

[1] A.a.O. S. 417. Im ganzen Ordo fehlt überdies das Wort *pueri* völlig.

[2] *Musikgeschichte,* a.a.O. S. 182.

[3] Ob freilich wirklich nur die in mehrstimmiger Aufzeichnung überlieferten Stücke in Notre Dame mehrstimmig gesungen worden sind, muß vorläufig dahingestellt bleiben. Man vergleiche zu diesem Problem neuerdings A. Geering, *Retrospektive mehrstimmige Musik in französischen Handschriften des Mittelalters,* in: Miscellanea en Homenaje a Monseñor Higinio Anglés, Barcelona 1958–1961, Vol. I, S. 310. Weiteres zu diesem Problem siehe im vorliegenden Aufsatz unten S. 178.

[4] A.a.O. S. 45, 3. Weihnachts-Messe.

[5] A.a.O. S. 451/452, Kapitel *De Graduali, Tractu, Alleluja et Sequentiis, unde habuerint originem et unde dicantur.*

[6] A.a.O. S. 12, 1. Advent.

diese Praxis sprechen auch die zwei Ausnahmen von dieser Regel, welche die nur teilweise mehrstimmig gesungenen Allelujas am Sonntag nach Ostern und nach Himmelfahrt betreffen: *Postea Alleluja ‚Angelus Domini' et Sequentia de Pascha cum Organo ... et ea finita repetitur solum Alleluja, sine ℣ cum Organo*[1]. *Alleluja ‚Ascendit Deus' et Alleluja ‚Dum venerit Paraclitus' sed tantum Alleluja ultimum et non Versiculus cantatur cum Organo*[2]. An Sonntagen mit zwei Allelujas wurde ohnehin nur das zweite mehrstimmig vorgetragen. Solche, wie auch andere Detailangaben zeigen, wie fein differenziert der Einsatz der Mehrstimmigkeit in Siena vorgenommen worden ist. Hierbei ist zudem zu bemerken, daß das *cum Organo* vielfach auch in bezeichnender Verbindung mit *solemniter* erscheint. Verschiedentlich begegnen auch Ausdrücke wie *modulata voce* oder *suavi voce* in Verbindung mit *cum Organo*. Die vorösterliche Messe- und auch die Terz-Gottesdienste von Septuagesima bis Palmsonntag sind dadurch charakterisiert, daß, mit einer kleinen Ausnahme, die Mehrstimmigkeit in dieser Zeit der Passionsvorbereitung wegfällt: *Nam a Septuagesima usque Dominicam Palmarum, nec ad Tertiam canitur aliquid cum Organo, nec ad Missam, nisi ultimus versus de Tractu, si festum novem Lectionum non celebretur*[3].

Neben den fast ausnahmslos *cum Organo* geforderten Allelujas wird nun noch eine Reihe weiterer Propriums-Stücke der Messe von Fall zu Fall mehrstimmig gesungen:

– Ein als „Trophus" bezeichnetes Stück, das als Einleitungsgesang zum Introitus der Messe hoher Festtage erklingt: Weihnachten (2. u. 3. Messe), S. Innocentium, Epiphanias, Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Purificatio.

– Vers und Doxologie des Introitus: Sonntag nach Epiphanias, Palmsonntag, Ostern, Dominica in Albis, Himmelfahrt, Pfingsten.

– Epistel: Stephanstag und Ostern (hier nur der letzte Vers).

– Sequenz: Weihnachten (1. Messe: *Natus ante saecula*), Johannes Ev. (ohne Textangabe), Dom. in Albis *(Sequentia de Pascha)*[4], Pfingsten *(Sancte Spiritus adsit,* mit ritornellartiger Wiederholung des ersten Verses).

– Letzter Vers des Tractus: Septuagesima bis Palmsonntag[5].

– Ferner wird am Advents-Quatembersamstag der erste Vers des *Hymnus trium puerorum* am Schluß des ganzen Hymnus *cum Organo* wiederholt.

– Mehrstimmig erklingt endlich eine besondere Fest-Antiphon vor der Evan-

---

[1] A.a.O. S. 195, Dominica in Albis.

[2] A.a.O. S. 226, Dominica post Ascensionem.

[3] A.a.O. S. 82, zur Prozession und Messe von Septuagesima.

[4] Bei der Beschreibung der Osterliturgie wird jedoch merkwürdigerweise keine Sequenz erwähnt; wohl aber, im Anschluß an das *cum Organo* gesungene *All., Pascha nostrum* die Prosa *Epulemur: Cantato Graduali, cantant ibi exultanter, et cum Organo ‚Alleluja Pascha Nostrum' et Prosam ‚Epulemur'* (a.a.O. S. 181). Bei dem letztgenannten Stück handelt es sich offenbar um den zweiten Vers des Oster-Allelujas (vgl. hierzu auch M 15 in Ludwigs *Repertorium* der Notre Dame-Handschriften).

[5] Vgl. hierzu das Zitat oben S. 172.

geliums-Lesung der dritten Weihnachts- und der Oster-Messe: *Gloria in excelsis* und *Angelus autem Domini*[1].

Aus dieser reichen Verwendung der Mehrstimmigkeit innerhalb der Messe und insbesondere auch innerhalb des Ordinariums geht hervor, daß es sich in Siena nicht nur um eine solistische, sondern auch um eine chorische Mehrstimmigkeit gehandelt haben muß.

Besondere Hinweise auf die Existenz solch chorischer Mehrstimmigkeit finden sich in den Prozessionsgesängen. Hier sind es vor allem Responsorien und Antiphonen, die *cum Organo* gefordert werden: *Canonici et Clerus simul cantantes* ℟ *cum Organo faciunt Processionem per Claustrum Canonicae et veniunt ante januas majoris Ecclesiae*[2]. .. *donec veniant ad januas Majoris Ecclesiae et tunc Episcopus vel Archipresbyter incipit Antiphonam ‚O Rex gloriae' et Canonici et totus Clerus concinnunt cum Organo*[3].

Ungemein oft und verschiedenartig eingesetzt ist die Mehrstimmigkeit im Rahmen der Offiziums-Gottesdienste. In der Matutin werden die folgenden Teile je nach Tag und Fest mehrstimmig gesungen:

– Invitatorium an hohen Festtagen, je nachdem nur das erste oder nur das zweite Mal mehrstimmig: *Mox Cantor cum tribus Fratribus super quatuor gradus cum summa reverentia incipiat Invitatorium ‚Christus natus est nobis: Venite adoremus': et totum cum Organo. Deinde Chorus respondet idem aequali voce*[4]. *Cantor cum tribus Fratribus indutis Pluvialibus ascendat super quartum gradum ante Altare Virginis et inchoet Invitatorium ‚Alleluja' et cantet aequali voce similiter et ‚Venite'. Postea in fine quando reiteratur Invitatorium debet dici cum Organo*[5].

– Responsorien, ganz oder nur Verse und Doxologie mehrstimmig. Insbesondere wird mehrfach, im Sinne einer Steigerung und Gliederung der Responsorien, nur jedes dritte *cum Organo* gefordert: *Hanc autem consuetudinem in Responsoriis nostra Ecclesia conservare consuevit his diebus quod tertium* ℟ *‚Eripe' et sextum* ℟ *‚Quis dabit' et nonum* ℟ *‚Circumdederunt' semper cum Organo cantatur*[6]. Noch feiner ist die Abstufung in der Matutin in Festo Assumptionis: *Sed omnes versiculi et Gloria cantantur cum Organo et in quolibet Nocturno semper tertium* ℟ *totum cum Organo*[7].

– Hymnus, von Quadragesima bis Palmsonntag mehrstimmig.

– Te Deum der Osternacht und der Osterwoche mehrstimmig.

---

[1] Beide Stücke finden sich heute in der Vesper-Liturgie der betr. Feste.

[2] A.a.O. S. 249ff.: *De Processione et Responsoriis et Antiphonis quae cantantur ad Processionem in Dominicis.*

[3] A.a.O. S. 221/222, Himmelfahrts-Prozession. Weitere Zitate zur chorischen Mehrstimmigkeit siehe unten S. 174 (Lektionen).

[4] A.a.O. S. 34, Weihnachts-Matutin. Dieselbe Vortragsweise findet sich auch in der Matutin zum Feste des S. Crescentius.

[5] A.a.O. S. 173, Oster-Matutin.

[6] A.a.O. S. 112, Dominica de Passione.

[7] A.a.O. S. 353. Vgl. ferner unten unter Lektionen.

– Lektionen. Nach besonderer Sienenser Vorschrift wird auch hier zuweilen Mehrstimmigkeit gefordert. So z.B. in der dritten Lektion der Karsamstags-Matutin: *Tertia lectio ‚Recordare Domini' a tribus in Ecclesia nostra cantari consueverit et cum Organo*[1]. Ähnliches gilt auch für die Matutin der Feria tertia und z.T. auch der Feria secunda nach Ostern: *Lectiones de Homelia Evangelii ‚Stetit Jesus in medio',* ℟ *‚Virtute magna',* ℣ *‚In Omnem',* ℟ *‚Tulerunt',* ℣ *‚Cito',* ℟ *‚Expurgate',* ℣ *‚Non in fermento' et totum cum Organo.* Einen Sonderfall, aufführungspraktisch eine Parallele zum Vortrag der Pfingstsequenz (s.o.), stellt die Lektion der zweiten Weihnachts-Nokturn dar: *Quam Lectionem* [= *Sermo Augustini: ‚Vos inquam, convenio Judaei'*] *ex antiqua consuetudine nostra Ecclesiae duo Canonici solemniter cantare consueverunt usque ad* ℣ *‚Judicii Signum'*[2] *et tunc ille, qui est Cantor, adjungitur illis duobus, et statim ipse tres cum Organo incipiant canere: ‚Judicii Signum' et semper versus bini et bini dicantur et Chorus (!) cum Organo hunc versum ‚Judicii Signum' semper reiteret, donec omnes finiantur.*[3] An dieser Stelle bemerke man insbesondere auch den Hinweis auf chorische Mehrstimmigkeit.

Im Rahmen der Laudes erscheinen an Festtagen die folgenden Stücke mehrstimmig:

– Hymnus.

– Antiphon zum *Benedictus.* Während der ganzen Weihnachtswoche auch die Antiphon *Gloria in excelsis Deo* (vgl. ferner die auf S. 176 genannten Kirchweih-Antiphonen),

– *Benedicamus Domino.*

In den kleinen Horen findet die Mehrstimmigkeit nur ausnahmsweise Verwendung. In der Prim und Terz ist es zu gewissen Zeiten der Hymnus; in der Terz zudem zuweilen auch Responsorium samt Versikel und Doxologie (z.B. 1. Sonntag nach Epiphanias, Karfreitag).

Dagegen spielt der *cum Organo*-Gesang in den Samstags-, Sonntags- und Fest-Vespern eine bedeutende Rolle:

– Responsorien: *De Responsoriis et quibus Sabbatis cantentur et de Hymno et Versiculis: ... Nos tamen in Ecclesia nostra post Capitulum in Vesperis non nisi in solemnibus Vigiliis et Sabbatis cantare* ℟ *consuevimus. Nam in Vigiliis Paschalibus et Apostolorum et festivitatum Nostrae Ecclesiae de propria Historia secundum Responsorium: vel si propriam Historiam habuerint, aliud* ℟ *quod ad festum pertineat, cantamus ad Vesperum et semper totum cum Organo*[4]. Wie aus Einzelanweisungen im Temporale- und Sanctorale-Teil des Ordo hervorgeht, bestehen aber auch hier, ähnlich wie in den Matutin-Responsorien, verschiedene Möglichkeiten der Aufteilung in ein- und mehrstimmige Abschnitte.

– Hymnus: in Festzeiten meist mehrstimmig.

– Magnificat-Antiphon. Diese wird entweder vor und nach dem Magnificat *cum*

[1] A.a.O. S. 146.
[2] In Trombellis Ausgabe: *signo.*
[3] A.a.O. S. 37.
[4] A.a.O. S. 483.

Organo gesungen (z.B. in der Weihnachtswoche), oder aber mehrstimmig nur nach dem *Magnificat* (z.B. Pfingst-Vesper: *Ant. ‚Hodie completi' quae primo canitur aequaliter et post cum Organo*[1].

– Antiphonen, besonders zur Osterzeit mehrstimmig: z.B. in der Oster-Vesper Ant. *Post Passionem Domini,* Ant. *Surrexit Christus,* Ant. *Crucifixum in carne.* Die Antiphonen *Surrexit Christus* und *Crucifixum in carne* bis Himmelfahrt *cum Organo* (vgl. auch die auf S. 176 genannten Kirchweih-Antiphonen).

– *Benedicamus Domino* zu Festzeiten mehrstimmig.

Bei bestimmten Gelegenheiten werden auch einzelne Gesänge der Complet mehrstimmig gesungen:

– Hymnus,

– Antiphon zum *Nunc dimittis* (z.B. 2., 4. u. 6. Feria von Quadragesima bis Passions-Sonntag).

Was für die Anwendung der Mehrstimmigkeit im Rahmen des Temporale gilt, findet auch für das Sanctorale Anwendung. Mehrstimmig erklingen einzelne Stücke in den Offizien folgender Heiliger und Feste (in der Reihenfolge des Kirchenjahres): S. Ansanus (1. Dezember), S. Nicolaus, S. Lucia Virgo, S. Thomas Apost., SS. Fabianus et Sebastianus, Purificatio B.M.V., S. Georgius, S. Joannis Bapt. Nativitas, SS. Petrus et Paulus, S. Laurentius, Assumptio B.M.V., S. Bartholomaeus Apost., Nativitas B.M.V., S. Crescentius (14. September), S. Michael (Dedicatio), S. Savinus, Festum Omnium Sanctorum, Dedicatio Ecclesiae Senensis (18. November). Unter diesen sind besonders reich mit mehrstimmigen Stücken ausgestattet die Feste der Sienenser Heiligen S. Ansanus und S. Crescentius[2], sowie die Feiern der Purificatio, der Assumptio und Omnium Sanctorum. Als Beispiel sei ein Abschnitt aus der Verordnung zur Vesper in Vigilia Assumptionis zitiert, der zugleich auch einen überaus bedeutsamen Hinweis auf mehrstimmige Doppelchor-Praxis in Siena enthält: *Capitulum ‚In omnibus requiem quaesivi', ℟ ‚Veni electa mea', quod in duobus Choris cantatur et cum Organo totum cantatur et una medietas Responsorii et Versus canitur ab uno Choro et alia ab alio, et finito Versiculo qui remanent ad sedes cantant repetendum cum Organo. Expleto Responsorio omnes in eodem loco chori primum Versiculum Hymni cum Organo cantant*[3].

Es zeigt sich hier deutlich, daß nicht nur die chorische Mehrstimmigkeit, sondern auch die mehrstimmige Doppelchorpraxis in Italien längst vor dem

---

[1] A.a.O. S. 239.

[2] Auf dem berühmten Altarbild *La Maestà* des Duccio di Buoninsegna sind eben diesen beiden Heiligen Ehrenplätze zugewiesen. Dies gilt auch für S. Savinus, dessen Gebeine im Sienenser Dom ruhen. Ihm zu Ehren wurden Vesper-Hymnus und -*Benedicamus cum Organo* gesungen. Nach Lusini (a.a.O.) befanden sich die Altäre von S. Joannes Ev., S. Michael, S. Ansanus, S. Crescentius und S. Savinus in unmittelbarer Nähe des Hauptaltars. Überdies wird im Ordo die *major campana* als S. Ansanus-Glocke bezeichnet.

[3] A.a.O. S. 351.

15. Jahrhundert üblich gewesen sein muß. Die von Manfred F. Bukofzer beschriebene doppelchörige Mehrstimmigkeit der Modena-Chorbücher aus dem Ende des 15. Jahrhunderts beruht offenbar auf einer alten Tradition[1]. Wie weit es sich hierbei um eine spezifisch italienische Erscheinung handelt, bedarf noch der Untersuchung. Immerhin fällt auf, daß die mehrstimmige Doppelchörigkeit sowohl in Siena als auch in den Modena-Chorbüchern für reichtextige und daher auch syllabisch zu vertonende Offiziumsstücke verwendet worden ist (Lektionen, Psalmen, Responsorien).

Das mit Mehrstimmigkeit am reichsten ausgestattete Fest ist die Sienenser Domweihe (18. November): *Quarto decimo Kalendas Decembris in Festo Sancti Fridiani dedicatio Senensis Episcopalis Ecclesiae celebratur quae sic celebrius colitur et veneratur in nostra Ecclesia sicut umquam melius aliqua magna festivitas totius anni: Omnis namque nobilior apparatus, tam in Ecclesiae ornamentis, quam in Officii celebrioris cultu et prout magis curandum est, in majoris erga Deum devotionis affectu per omnia solemniter exhibetur. In Vesperis etiam et Matutino omnes Antiphonae ante Psalmos et post totae finiuntur et semper cum Organo cantantur...*[2]. Besonders feierlich wird die Matutin eröffnet: *Ad Matutinum post tertiam pulsationem officium Matutinum devotissime inchoatur, et Cantor ex una parte cum tribus incipit Invitatorium ‚Donum Dei decet sanctitudo' et statim ex alia parte unus Canonicorum cum aliis tribus respondet ‚Sponsum ejus' et sic totum explent cum Organo. Quo finito Chorus aequali voce repetit totum*[3].

*

Vergleicht man dieses überaus reiche mehrstimmige Sienenser Repertoire mit dem des zeitgenössischen Notre Dame-Kreises, das nun allerdings auch musikalisch-quellenmäßig dokumentiert ist, so müssen sogleich die grundlegenden Verschiedenheiten und die wenigen Gemeinsamkeiten auffallen. Abgesehen von mehrstimmigen *Benedicamus-Domino*-Kompositionen sind bloß die folgenden Notre-Dame-Stücke in Siena *cum Organo* genannt: M 2, 4, 6, 10, 14, 15 (= 2. Vers von 14), 17 (?), 20, 24, 27 und O 1, 2, 9, 13, 17[4]. Dabei ist keineswegs an eine auch musikalische Identität dieser relativ wenigen gemeinsamen Stücke zu denken. Dies geht schon allein aus der offenbar verschiedenartigen Vortragsweise der einzelnen mehrstimmigen Abschnitte in Siena und Paris hervor. So wird z.B. die Aufführung des Weihnachts-Responsoriums *Descendit* (O 2) im Sienenser Ordo folgendermaßen beschrieben: *Tertium* R℣ *‚Descendit' Cantor cum duobus Fratribus post Altare Beatae Mariae Virginis*

---

[1] Vgl. M. F. Bukofzer, *The Beginnings of Choral Polyphony*, in *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York 1950, S. 176ff.

[2] A.a.O. S. 383/384.

[3] A.a.O. S. 384.

[4] Numerierung nach F. Ludwigs *Repertorium*.

canit aequali voce usque ‚Et exivit' hoc ℟*: et* ℣ *et Gloria cantantur cum Organo. Principium Versiculi scilicet ‚Tam*[quam] *in quo sunt notae jubili ab his qui sunt post Altare canitur cum Organo. Et post notas jubili Chorus canit prosas aequali voce, scilicet ‚Quem Gabriel'*...[1]. Hier unterscheidet sich vor allem die Aufführungsweise des Responsoriums von derjenigen in Paris (Siena: ganzer erster Teil des Responsoriums bis *Et exivit* einstimmig; Notre Dame: die Worte *Descendit de caelis* mehrstimmig), während die Vortragspraxis des Versikels *Tamquam* und der Doxologie in Siena und Paris ähnlich gewesen zu sein scheinen. Völlig verschieden dagegen ist z. B. die Gesangsweise beim Responsorium *Veni electa*[2].

Überblickt man zusammenfassend die mehrstimmige Praxis wie sie in Siena geübt worden ist, so ergeben sich einige wesentliche Feststellungen: Die Mehrstimmigkeit beanspruchte in der liturgischen Musik des neuen Sienenser Domes zu Beginn des 13. Jahrhunderts und wohl auch schon früher (vgl. die mehrfach anzutreffende Bemerkung *consuevimus cantare cum Organo* u. ä.[3], einen überaus wichtigen Platz. Sie war nicht nur eine solistische, sondern offenbar auch eine chorische, wobei sogar die mehrstimmige Doppelchorpraxis eine gewisse Rolle gespielt haben muß. Die verschiedenen Aufführungsarten lassen sich hierbei wie folgt gruppieren:

1. Organum-Ensemble von zwei, drei oder vier Sängern, wobei der Cantor jeweils mitgezählt ist.
2. Einstimmiger Chorus.
3. Aufteilung in einstimmigen Chor und Organum-Ensemble.
4. Mehrstimmiger Chor antiphonierend.
5. Gesamter Klerus am mehrstimmigen Gesang beteiligt (insbesondere bei Prozessionen).

Die Tatsache, daß sich die Mehrstimmigkeit in Siena nicht nur auf Propriums-, sondern auch auf Ordinariumssätze erstreckt hat und die weitgehende Verschiedenartigkeit des Repertoires von dem von Notre Dame weisen auf eine von der Pariser Kunst verschiedene Stilrichtung.

Gibt es aber vielleicht andere Repertoires, mit denen das sienensische engere Verbindungen zeigt? Da werden unsere Blicke zunächst auf die ältesten Quellen mehrstimmiger liturgischer Musik gelenkt; dann aber auch auf das Repertoire der sog. retrospektiven Mehrstimmigkeit, das sich in deutschen, französischen und ungarischen Handschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts findet[4].

---

[1] A. a. O. S. 35 f.

[2] In Ludwigs *Repertorium* = O 17. Die diesbezüglichen Vorschriften aus Siena finden sich oben auf S. 175.

[3] Vgl. oben S. 174; ferner im Ordo S. 30: ... *et sic omni anno facere consuevimus cum organo;* S. 248 f.: ... *ad Missam consuevimus cantare cum Organo haec Alleluja.*

[4] Vgl. hierzu A. Geering, *Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert,* Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Vol. I, Bern 1952;

Betrachtet man zunächst die ältesten Denkmäler mehrstimmiger liturgischer Musik von der *Musica Enchiriadis* bis zum *Winchester Tropar,* so fällt auf, daß hier, im Gegensatz zu Notre Dame, aber in Übereinstimmung mit Siena die mehrstimmigen Gradual-Vertonungen fehlen, daß aber Ordinariumskompositionen (Kyrie und Sanctus) mehrstimmig erhalten sind. Ebenso finden sich hier Hymnen, Invitatorien, Introitus, Prozessions-Antiphonen, ausnahmsweise auch ein Ausschnitt aus dem *Te Deum (Musica Enchiriadis: ‚Tu patris'),* Sequenzen, Allelujas und Benedicamus-Vertonungen. Bemerkenswert ist überdies die Feststellung, daß in *Chartres, Ms. 130,* ein ganzer Alleluja-Vers mehrstimmig gesetzt ist. Die Parallelen zum Repertoire von Siena sind nicht von der Hand zu weisen und werden um so deutlicher, wenn man damit das in wesentlichen Teilen gegensätzliche Repertoire der Notre Dame-, aber auch das der St. Martial-Handschriften vergleicht. Immerhin ist, wie schon Handschin für St. Martial[1] und Geering für Notre Dame[2] annehmen möchten, nicht ausgeschlossen, ja sogar wahrscheinlich, daß eine weniger kunstvolle, improvisiert zu denkende Mehrstimmigkeit auch für diese Zentren „moderner" Mehrstimmigkeit neben den mehrstimmig notierten Stücken zur Anwendung gekommen sein dürfte. Untersucht man nämlich das von Geering zusammengestellte Repertoire sog. retrospektiver Polyphonie des 13. bis 15. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland, so fällt auch hier wieder die Bevorzugung eben derjenigen Stücke auf, die auch in Siena *cum Organo* gesungen worden sind: Ordinariumssätze (vor allem Kyrie, Sanctus, Agnus!), Introitus, Alleluja, Sequenzen, Tractus (selten), Invitatorien, Responsorien, Antiphonen, Hymnen, Lektionen und Benedicamus; dagegen fehlen die mehrstimmigen Gradualien. Ähnlich verhält es sich, abgesehen von den Conductus, auch mit dem mehrstimmigen Repertoire von Santiago de Compostela: Kyrie, Alleluja, Sequenz, Responsorien, Benedicamus. Aber auch das Repertoire von Las Huelgas weist gewisse, wenn auch nicht so deutliche Parallelen mit den genannten Beständen auf. Hierbei ist besonders an die mehrstimmigen Ordinariumsätze und Ordinariums-Tropen zu denken, unter denen wiederum Kyrie, Sanctus und Agnus Dei im Vordergrund stehen.

Etwas näher ist nun das allerdings nur sehr kleine bisher bekannte mehrstimmige Repertoire italienischer Quellen zu betrachten. Zunächst sind hier einige Notizen zu erwähnen, die auf die Pflege mehrstimmiger Musik vom 10. bis 13. Jahrhundert hinweisen. Der älteste mir bekannte Hinweis aus dem Jahre 997 findet sich in Giulinis Geschichte des mittelalterlichen Mailand: *Pollens ordo Lectionum, Cantilenae, Organum, Modulata Psalmorum, quae con-*

---

sowie die S. 171, Anm. 3, genannte Arbeit desselben Verfs. – Vgl. neuerdings auch B. Rajeczky, *Spätmittelalterliche Organalkunst in Ungarn,* Studia musicologica I, Fasc. 1–2, Budapest 1961, S. 15ff.

[1] *Musikgeschichte,* a. a. O. S. 159.

[2] Vgl. die S. 171, Anm. 3, genannte Arbeit.

laudantur, Regula, Actusque adimplentur in ea cotidie[1]. Handschin erwähnt eine Bemerkung in einer Chronik des Klosters Farfa (in der Nähe von Rom) aus dem Jahre 1121, die von *organa solita* spricht[2]. Wichtige Hinweise auf mehrstimmiges Singen im Rom des 12. Jahrhunderts verdanke ich einer freundlichen brieflichen Mitteilung von Bruno Stäblein[3]: In der Hs. Rom Cap. S. Pietro B 79 (12. Jahrhundert) findet sich bei der Offiziums-Antiphon des Gründonnerstag *Christus factus est* die Bemerkung *sine organo,* was offenbar auf eine bei anderen Stücken zu improvisierende Mehrstimmigkeit weist. Die gleiche Bemerkung, diesmal zum ganzen Offizium dieses Tages, steht auch im Ordo XII von Mabillon, der zwischen 1193 und 1216 geschrieben worden ist[4]. Wie Stäblein wohl mit Recht annimmt, bezieht sich auch die Bemerkung zur Weihnachts- und Osterliturgie *cantent sequentiam modulatis vocibus* bzw. *modulatis organis* in dem von Kanonikus Benedikt für St. Peter kurz vor 1143 verfaßten Ordo auf mehrstimmiges Singen[5]. Sodann ist hier die bekannte Stelle aus Anon. IV[6] über die *Lumbardi organisantes* zu nennen, die Handschin in einem Aufsatz kommentiert hat[7]. Ferner sind Ludwigs Ausführungen zur Chronik des Franziskaners Salimbene zu erwähnen[8]. Daß hier Nachrichten aus Siena (40er Jahre des 13. Jahrhunderts) vorliegen, interessiert natürlich besonders, da wir uns damit in unmittelbarer örtlicher und zeitlicher Nähe des Ordo Senensis befinden. Textliche Übereinstimmungen freilich lassen sich nicht nachweisen. Doch geht aus der genannten Chronik hervor, daß sich im Siena des 13. Jahrhunderts die Mehrstimmigkeit offenbar einer gewissen Beliebtheit erfreut haben muß.

Doch nun zu den wenigen Musikdenkmälern liturgischer Mehrstimmigkeit aus dem 12. bis frühen 14. Jahrhundert aus Italien. Der vermutlich von einem französischen Autor verfaßte Traktat *Ad Organum faciendum*[9] kann hier zwar beiseite gelassen werden. Doch ist es vielleicht nicht ganz belanglos, daß die Beispiele dieses Traktates Stücke bringen, die auch in Siena mehrstimmig gesungen worden sind: Kyrie, Alleluja, Benedicamus. Sicher italienischer

---

[1] G. Giulini, *Memorie spettanti alla Storia, al Governo ed alla Descrizione della Città e della Campagna di Milano nei secoli bassi,* Milano 1760, Parte II, S. 442 (Ausgabe in 12 Bänden); vgl. hierzu ferner G. Cesari-F. Fano, *La Cappella musicale del Duomo di Milano.* Parte prima: F. Fano, *Le origini e il primo Maestro di Cappella: Matteo da Perugia,* Istituzioni e Monumenti dell' arte musicale italiana, vol. I, nuova serie, Milano 1956, S. 10, Anm. 2.

[2] *Musikgeschichte,* a. a. O. S. 182.

[3] Die folgenden Bemerkungen waren ursprünglich als Ergänzungen zu Stäbleins Referat beim Kirchenmusikalischen Kongreß Rom 1950 gedacht.

[4] Vgl. J. Mabillon, *Museum Italicum,* Bd. II, 1689, S. 180.

[5] Mabillon a. a. O. II, S. 129 u. 142. Vgl. auch J. Kosters, *Studien zu Mabillons römischen Ordines,* Münster 1905.

[6] CS I, 358.

[7] *Aus der alten Musiktheorie,* AMl XV, 1943, S. 3.

[8] *Repertorium,* S. 247 ff.

[9] Mailand, Bibl. Ambrosiana M 17 sup.

Provenienz sind zwei Kompositionen des 12. Jahrhunderts aus Lucca und Verona. Aus Lucca stammt ein zweistimmiger Benedicamus-Tropus *Regi regum glorioso* zu einem Offizium des Festes Peter und Paul. Dieses von R. Baralli veröffentlichte Stück[1] ist deshalb für unseren Problemkreis von Bedeutung, weil auch im Sienenser Ordo das Benedicamus der Vesper zum Peter-und-Paul-Fest *cum Organo* gefordert wird. In der Veroneser Handschrift *Cod. CIX (102)*, fol. 190v der Biblioteca Capitolare findet sich als Nachtrag ein fragmentarischer zweistimmiger Hymnus: *Lucis creator optime*[2]. Auch dieser Hymnus wird im Sienenser Ordo genannt: *Hymnus ‚Lucis creator'; et hic Hymnus quandocumque dicitur, semper in nostra Ecclesia cum Organo cantatur die Dominica ad Vesperum tantum*[3].

Einige Beispiele italienischer Mehrstimmigkeit aus dem 12. Jahrhundert (Sequenz, *Benedicamus Domino, Crucifixum in carne* u. a.) nennt Anglès in dem oben auf S. 167, Anm. 1 genannten Aufsatz (a. a. O. S. 112/113). Weitere mehrstimmige liturgische Stücke aus Italien liegen aus dem späten 13. und frühen 14. Jahrhundert vor: Ein Benedicamus-Tropus *Submersus jacet Pharao* für die Osterprozession aus Cividale[4] und fünf von G. Vecchi edierte zweistimmige Stücke aus Padua: Antiphon *Ave gratia plena* und Vers *Suscipiens Symeon* aus dem Offizium der Purificatio-Feier, sowie drei Stücke aus dem Himmelfahrts-Offizium[5]. Von diesen Kompositionen aus Cividale und Padua finden sich allerdings keine ausdrücklich im Ordo von Siena erwähnt. Doch nennt Odericus anläßlich der Ostermontags-Laudes ein *Benedicamus Domino cum prosis et cum Organo*[6], welches möglicherweise dem aus Cividale überlieferten Benedicamus-Tropus entsprechen könnte.

Als weitere Quellen früher Mehrstimmigkeit in Italien kommen die beiden Florentiner Laudarien *Bibl. Naz. Centr. BR 18* und *19* in Frage. Doch findet sich unter den wenigen mehrstimmigen Stücken dieser Handschriften nur eine Komposition, die als Vergleichsstück mit Siena in Frage kommt: der von J. Wolf publizierte Weihnachts-Benedicamus-Tropus *Verbum patris hodie*[7]. Diesem in Italien wohl ziemlich verbreiteten Stück könnte das sowohl am Ende der Laudes als auch der zweiten Vesper des Weihnachtsfestes im Ordo genannte

---

[1] *Un frammento inedito di ‚discantus'*, *Rassegna Gregoriana* XI, 1912, Sp. 5ff.; vgl. ferner *The New Oxford History of Music*, London 1954, Bd. II, S. 281.

[2] Auf dieses Veroneser Fragment machte G. Turrini, *La Tradizione musicale a Verona*, Verona 1953, S. 23f. aufmerksam. In verdankenswerter Weise hat mir die Kapitelbibliothek von Verona ein Foto dieses Stückes zugestellt.

[3] A. a. O. S. 252/253.

[4] Vgl. G. Vecchi, *Tra monodia e polifonia*, in *Collectanea Historiae Musicae*, Florenz 1956, Bd. II, S. 458ff.

[5] G. Vecchi, *Uffici Drammatici Padovani*, Florenz 1954, S. 26, 30, 106–110; vgl. ferner die in der vorigen Anm. genannte Arbeit Vecchis, S. 459.

[6] A. a. O. S. 188.

[7] *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig 1913, Bd. I.

Benedicamus Domino solemniter et cum Organo[1] (allerdings ohne Erwähnung eines Tropus) entsprechen.

Von größerem Interesse unter den um 1300 liegenden italienischen Quellen ist die Hs. Bologna, *Bibl. Com. Q 11*[2]. Hier finden sich neben dem schon aus Florenz *BR 19* bekannten *Verbum patris* u. a. drei in Partitur notierte, bisher wenig beachtete zweistimmige Ordinariums-Sätze: Sanctus (fol. 5v), Agnus Dei (fol. 5v/6r) und Credo (fol. 6v/7). Aus dem Vorhandensein von mehrstimmigen Ordinariums-Sätzen ergibt sich eine nicht unwichtige Parallele zum Sienenser Ordo.

Zusammenfassend läßt sich erkennen, daß auch in den wenigen erhaltenen Denkmälern mehrstimmiger Musik in Italien eine Reihe von Stücken zu finden ist, die in eine Verbindung mit dem Sienenser Repertoire gebracht werden können. Dies wird noch deutlicher, wenn wir den Stil dieser italienischen Werke betrachten. Handelt es sich doch bei all den genannten Stücken (mit Ausnahme vielleicht des nicht eindeutig übertragbaren Hymnus aus Verona) um einen einfachen Note gegen Note-Stil. Der Orgelpunkts-Stil der St. Martial und Notre Dame-Kompositionen fehlt ganz. Besonders aufschlußreich sind in dieser Beziehung die Ordinariums-Sätze aus Bologna. Es folge hier die Übertragung des Agnus Dei, dessen Unterstimme in roten Noten die *vox principalis* darstellt (vgl. Agnus Dei XVII der Vaticana):

Auffallend sind hier die für den retrospektiven Stil vielfach charakteristische Kreuzung der in gleicher Lage befindlichen Stimmen und die zahlreichen Quintenparallelen insbesondere bei melismatischen Stellen[3]. Eine solche Mehrstimmigkeit, die in diesem Falle überdies fast nur in dem Klang f-c gebunden ist, kann durchaus auch ohne Notation, aus dem Stegreif ausgeführt werden. Es spricht daher vieles dafür, daß wir uns auch die Sienenser *cum Organo*-Stücke in dieser Art musiziert zu denken haben. Repertoire und Aufführungspraxis lassen es deutlich werden, daß die Sienenser und wohl die italienische liturgische Mehrstimmigkeit jener Zeit überhaupt mit einem Stile zusammenhängt, dessen Wurzeln mindestens ins 11. und frühe 12. Jahrhundert, vielleicht aber auch auf eine ganz allgemein als mittelmeerisch zu bezeichnende Musizierpraxis zurückreichen[4]. Jedenfalls aber handelt es sich hier um eine Musik, die

[1] A. a. O. S. 41 und 47.
[2] Vgl. G. Vecchi in Collectanea II, S. 460ff.
[3] Vgl. etwa Geering, a. a. O. S. 88/89, Beisp. Nr. 5 aus dem 13. Jh.
[4] Vgl. hierzu u. a. P. Collaer, *Polyphonies de tradition populaire en Europe méditerranéenne*, AMI XXXII, 1960, S. 51ff.

als liturgische Umgangsmusik, als eine Art von Kantorenmusik zu betrachten ist. Das Wesen dieses Stils ist daher nicht von künstlerisch-ästhetischen, sondern von liturgischen Gesichtspunkten zu verstehen. Solche Musik gehört deshalb wohl nur begrenzt dem Bereiche der *Ars* im engeren Sinne des Wortes zu. Ihr Betreuer ist denn auch in erster Linie der Cantor und nicht der Musicus. Dies schließt nun freilich keineswegs aus, daß auch hier schöpferische Kräfte am Werk gewesen sind: Kräfte, die zu ihrer Zeit imstande gewesen sind, neue Kunststile entstehen zu lassen. Es ist hier auf französischem Gebiet etwa an die Messe von Tournai (ausgenommen das *Ite missa est*) sowie an die Apter Hymnen zu denken[1]. In Italien aber ist es die weltliche Musik gewesen, die in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts ihren Ausgangspunkt nicht von der französischen Kunstmusik der Motette oder des hochstilisierten Conductus, sondern von solch einfachen Musizierpraktiken genommen hat[2]. Die liturgische Mehrstimmigkeit Italiens dagegen verharrt, mit Ausnahme einiger wenigen von der weltlichen Musik her beeinflußten Stücken, bis gegen Ende des 14. Jahrhunderts in einem meist nicht notiert erhaltenen altertümlichen Stil. Dies scheint sich auch aus dem fast völligen Fehlen von Quellen liturgischer Mehrstimmigkeit zu ergeben.

Dies alles zeigt einmal mehr, daß musikgeschichtliche Entwicklungen nicht linear, sondern mehrschichtig verlaufen[3]. Jede allzu einseitige Betrachtung und Beurteilung einer musikgeschichtlichen Epoche allein im Blick auf die fortschrittlichen Erscheinungen vermag der tatsächlichen geschichtlichen Situation nicht gerecht zu werden.

---

[1] Vgl. A. Geering in dem S. 171, Anm. 3, genannten Aufsatz S. 310. – Auch die berühmte Bulle von Papst Johannes XXII (1324/25) weist auf die Existenz archaischer Praktiken (vgl. hierzu u. a. die Einleitung zu der im Erscheinen begriffenen Ausgabe des mehrstimmigen Repertoires von Ordinariums-Sätzen des 14. Jhs. von Anna Stäblein-Harder).

[2] Vgl. K. v. Fischer, *On the Technique, Origin and Evolution of Italian Trecento Music,* MQ XLVII, 1961, S. 41ff.

[3] Vgl. neuerdings K. v. Fischer, *Der Begriff des „Neuen" in der Musik von der Ars nova bis zur Gegenwart,* Report of the Eighth Congress New York 1961, Vol. I, a. a. O. S. 184ff.

Motetus und Motette

von

GÜNTER BIRKNER

In der musikwissenschaftlichen Literatur hat die Motette sowohl in Studien, die bestimmte Teilaspekte untersuchten, wie auch in umfassenderen Darstellungen eine Behandlung erfahren, die, wenn man von der Vernachlässigung der einen oder andern Phase absieht, ihre Geschichte als ein geschlossenes Ganzes aufweist. Aus dem besonderen Interesse, mit dem man der Musik des Mittelalters und vor allem den Anfängen und frühen Formen der Mehrstimmigkeit begegnete, ergab sich, daß man über die Frühgeschichte der Motette bald besser orientiert war als über die Mehrzahl ihrer späteren geschichtlichen Erscheinungsformen. Die günstige Quellenlage gestattete es von den ältesten Belegen dieser mehrstimmigen Form aus „ein ‚allerältestes' Stadium in der Geschichte der Motette" und, noch weitergehend, den Tropus „als die eigentliche Wurzel der Motette" in die Betrachtung einzubeziehen[1]. Um so unerwarteter mag es daher erscheinen, daß bei dieser Sachlage die etymologische Ableitung des Terminus Motette bzw. *motet* bis heute keine restlos befriedigende Erläuterung gefunden hat. Die letzte gründliche Auseinandersetzung mit dieser Frage findet sich in der Studie *Geschichte der Begriffsbestimmung Motette* von Rolf Dammann[2].

Weitgehend anerkannt ist die Ableitung von lat. *muttum* → frz. *mot* → frz. *motet* → lat. *motetus*, wobei *mot* nicht als „Wort" sondern in der Bedeutung von „Vers, Strophe" gefaßt wird. Aber schon das Derivativ *motet* ist in seiner primären Bedeutung bisher nicht eindeutig zu interpretieren. Zur Entscheidung führen keine der bisher bekannten Kriterien, die von Dammann unter Benutzung der romanistischen Hilfsmittel herangezogen wurden. Somit war eine Lösung nur von der Kenntnis neuer Fakten zu erwarten, die uns jetzt – etwas überraschend – von Gebieten zukommen, die im Zusammenhang der Frühgeschichte der Motette bisher außerhalb der Betrachtung geblieben sind: einerseits vom Volksliedgut Sardiniens und andererseits von der italienischen Literatur[3].

[1] J. Handschin, *Über den Ursprung der Motette*, Bericht über den musikwiss. Kongreß in Basel, Leipzig 1925, S. 194.

[2] AfMw XVI, 1959.

[3] Die folgenden, Sardinien betreffenden Ausführungen stützen sich weitgehend auf die Arbeit von G. Fara, *L'anima della Sardegna*, Udine (1940).

In der volkstümlichen Musiküberlieferung kann Sardinien als eine der interessantesten Landschaften Italiens angesehen werden. Bieten Gegenden wie die Campania oder Sizilien eine zahlenmäßig größere und vom Melodischen her gesehen für den heutigen Hörer vielleicht gefälligere Überlieferung, so ist ihnen das sardische Liedgut weitaus überlegen an Alter der Tradition wie auch an einer heute seltenen Unberührtheit von der wesentliche historische Spuren verwischenden Liedproduktion des 19. Jahrhunderts und unserer Zeit. Die verschiedenen historischen Strömungen, die die Insel im Laufe der Jahrhunderte ergriffen, hinterließen ihre Spuren auch in den verschiedenen Liedschichten, die in ihrer vollen Buntheit – jedenfalls in den Publikationen – nur mehr zu erahnen als sichtbar sind. Faras Meinung, die traditionelle sardische Musik sei „quasi interamente primordiale, preistorica, nel tema musicale come nello strumento che la eseguisce" wäre in strenger kritischer Untersuchung erst zu erhärten, – für das Liedgut jedenfalls sind von ihm – wie auch von andern Forschern – musikhistorische Gesichtspunkte allzu stark in den Hintergrund gerückt worden[1]. Es wird sich erweisen, daß Fara mit seiner a priori gefaßten Einstellung sich selbst den Zugang zu klärenden Sachverhalten im Bereich des sardischen Volksgesangs versperrt. Ob hier die Münchener volkskundliche Habilitationsschrift über *Das sardische Volkslied* (1960) von F. Karlinger, einem Schüler Rudolf von Fickers, andere Wege geht, ist nicht festzustellen, da diese Arbeit zur Zeit nicht greifbar ist.

Das sardische Liedgut gliedert sich allgemein in *muttu* und *muttettu* (idiomatische Abwandlungen von *motto* und *mottetto*). Obwohl – nach Fara – hin und wieder ohne Unterscheidung der eine Begriff für den andern verwendet wird, versteht man allgemein unter *muttu* den Gesang vom Norden der Insel, der größere Anlage und Ausführlichkeit aufweist. *Muttettu* dagegen ist eine vorwiegend im südlichen Teil verbreitete kurze, monostrophische Form, der offenbar in der Mehrzahl der Fälle die Vierzeiligkeit eigen ist. Die Feststellung, daß *muttu* als genereller Oberbegriff verwendet wird, der auch traditionelle Formen umfaßt, führt zu der Vermutung, daß hier ein ehemals anderer historischer Stand verzerrt weitergeführt wird. Es wird weiter unten zu zeigen sein, daß diese Vermutung nicht zutrifft. Die Form *muttettu* erweist sich jedoch – aus der Gegenüberstellung des kurzen monostrophischen Gebildes zum weiter ausgeführten – eindeutig als Diminutiv, so daß nur der Weg *muttu* (= *motto*) → *muttettu* (= *mottetto*) möglich ist. Daß zwischen *motto* – *mottetto* und dem französischen Begriffspaar *mot* – *motet* ein Zusammenhang besteht, kann kaum angezweifelt

[1] In seiner Einleitung (a.a.O., S. 7) führt Fara u.a. aus: „La musica del popolo con i suoi strumenti primitivi, le sue danze selvagge, i suoi canti rudimentali, restava estranea alla storia della musica, come bagaglio a parte, che nulla à a che fare con la musica dotta, e gli accenni a tale ‚genere' di musica restavano completamente sterili, in una forma che escludeva ogni possibilità di ulteriori sviluppi e prese di contatto con il circostante ambiente sonoro, ufficialmente storico."

werden, auch wenn die über acht Jahrhunderte hinwegreichende Verbindung nicht mehr mit Sicherheit zu rekonstruieren sein sollte[1].

Die weitere Umschau nach gleichzeitiger Verwendung von *motto* und *mottetto* in einem verwandten Sinn führt in Italien zu einer Persönlichkeit, die für die Vermittlung französischer und vor allem provenzalischer Dichtungsformen nach Italien eine hervorragende Stellung einnimmt. Es handelt sich um den 1264 in der Toscana geborenen und 1348 in Florenz an der Pest verstorbenen Zeitgenossen Dantes, Francesco da Barberino[2]. In seinem Werk *Del Reggimento e Costumi di Donna*[3] finden sich einige *mottetti:* „Seguitano alquanti mottetti chelle donne danno a chui lor piacie; e risposte che vi possono acadere" (S. 417). Die wenigen folgenden Stücke erweisen sich als zwei- bis (vorwiegend) vierzeilige Gebilde, die somit mit dem Charakteristikum des sardischen *muttettu* übereinstimmen. Weitaus ergiebiger aber als sein *Reggimento* sind Barberinos *Documenti d'Amore*[4]. Hier, in der „Secunda pars documentorum sub industria", stellt er 50 *mottetti* zusammen, denen eine gereimte Einleitung vorausgeht und die er wie folgt einführt: „Finito tractatu de regulis amoris incipit nunc VI. documentum de mottis obscuris amoris sub eadem parte industrie"[5]. Auf die Einleitung folgen die genannten 50 *mottetti,* von denen der erste mit „Mottettum primum" überschrieben ist, während alle weiteren eine durchgehende Zählung aufweisen. Einleitung und *mottetti* erscheinen sowohl in vulgärsprachlicher (italienischer) Fassung wie in lateinischer Übersetzung, begleitet von einem – vorwiegend die „obscuritas" der Texte erläuternden – lateinischen Kommentar, der häufig den Umfang von Original und Übersetzung weit überschreitet. Mit Ausnahme des *Se se amico per chamico non amico...* (Nr. XXIII, fünfzeilig) und des *Cavalieri over scudieri...* (Nr. XXXVIII, achtzeilig) zeigen alle anderen *mottetti* eine zwei-, drei- oder vierzeilige Anlage. Dieser Befund deckt sich also mit dem der Stücke im *Reggimento* und also auch mit dem der sardischen *muttettus*. Nicht unwesent-

[1] Reste einer die Termini *motto* und *mottetto* verwendenden volkstümlichen Liedtradition in Italien scheinen sich auch in anderen Landschaften erhalten zu haben, so u. a. in der Toscana und in Kalabrien.

[2] 1294 findet er sich als Notar in Bologna, wirkt 1297–1304 im Dienste der Bischöfe Francesco da Bagnorea und Lottieri della Tosa in der gleichen Funktion in Florenz, vervollständigt danach seine juristischen Studien an der Universität Padua und tritt in den Dienst von Venedig. Als Mitglied der Delegation, die die 1309 durch Clemens V. exkommunizierte Republik zum päpstlichen Hof sendet, kommt Barberino nach Avignon und verbringt 4 Jahre in Frankreich. Neben dem Hof von Philippe le Bel und dem von dessen Sohn, Louis le Hutin, des Königs von Navarra, besucht Barberino u. a. Marseille, Orange, Carpentras, Bédoin, Le Puy-en-Velay, Noyon, Senlis, Saint-Denis und Paris. In dieser Zeit verschafft er sich eine weitreichende Kenntnis der provenzalischen und französischen Dichtung, die sich dann in seinen eigenen Werken in vielfältiger Form widerspiegelt.

[3] *Del Reggimento e Costumi di Donna,* hg. von C. Baudi di Vesme, in: Collezione di Opere Inedite o Rare..., Bologna 1875.

[4] *Documenti d'Amore,* hg. von F. Egidi, 3 Bände und Kommentarband, in den „Documenti di Storia Letteraria" der Società Filologica Romana, Rom 1905–1927.

[5] *Documenti...,* Bd. II, S. 258ff.

lich ist die Feststellung, daß Barberino mit dem Terminus *motto* offenbar generell monostrophische Gedichte bezeichnet, so daß *motto* als Oberbegriff auch den *mottetto* mit umfaßt. *Mottetto* ist als Diminutivform in seiner Bedeutung enger und wird im Sinne von „kleine (= kurze) Strophe" (Strophe auch in den folgenden Ausführungen = monostrophisches Gedicht) verwendet. In Parallele hierzu verstehen wir – noch hypothetisch – auch das französische Begriffspaar in diesem Sinn, also *mot* als „Strophe", *motet* in eingeschränkter Bedeutung als „kleine (= kurze) Strophe". Wiederum würde *mot* als Oberbegriff wie in Italien *motet* mit umschließen. Bei gleichbleibender Bedeutung nehmen wir (in Frankreich) latinisierte Fassungen an: *motus* und *motetus*. Wenn man den Weg *motet* → *motetus* wohl ohne wesentliche Einwände annimmt, wird man der Bildung *mot* → *motus* = „Strophe" aber mit Bedenken begegnen. Und doch ist eine zentrale Motettendefinition des Mittelalters – die von Odington – nur auf diesem Wege eindeutig und ohne Widerstände zu interpretieren: ... *Motetus,... id est motus brevis cantilenae* = „Motetus, das ist die Strophe [besser: der monostrophische Text] einer brevis cantilena". *Motus* im Sinne von „Bewegung" übertragen wird dieser Definition in keiner Weise gerecht. Dagegen gibt sie alles das wieder, was wir aus der Verwendung von *motto* und *mottetto* bei Barberino schließen konnten: *motetus* ist ein *motus*, der somit als Oberbegriff sein Diminutiv mit einbegreift. Wo *motus* (= Strophe) zum *motetus* (= kurze Strophe) wird, ist die *brevitas* das wesentliche Charakteristikum des letzteren. Diese Verwendung von *motus* ist bisher singulär, aber in den Latinisierungen Barberinos findet sie ihr Gegenstück: dem *motetus* entspricht bei ihm die Form *mottettum*, dem *motus* sein *mottum*. Daß er in seinen *Documenti* die Wortform *mottum* nicht weniger häufig verwendet als *mottettum*, läßt auf Gängigkeit dieser Form schließen, wobei ins Gewicht fällt, daß Barberino dieses Werk während seines Aufenthalts in Frankreich verfaßte. Seine Bekanntschaft mit dem *motet* aber erst in Frankreich anzusetzen ist unwahrscheinlich, da der Begriff *mottetto* in der Schule des „dolce stil nuovo", der Barberino mindestens während seiner Florentiner Jahre nahestand, durchaus geläufig ist. So findet sich die Verwendung von *mottetto* im gleichen Sinn wie bei Barberino auch bei Guido Cavalcanti (um 1255–1300), dem Freund Dantes und Gründer wie auch zeitweiligen Haupt dieser Dichterschule[1]. Wenn schließlich Lapo degli Uberti die Ballata *In un boschetto trovai pasturella* als „mottetto" bezeichnet (Debenedetti, a.a.O., S. 70), so kommt hier offensichtlich das Spätstadium zum Ausdruck, das *motto* und *mottetto* synonym verwendet und somit, da keiner der beiden Begriffe eine feste formale Bedeutung in bezug auf Vers- und Strophengliederung besitzt, auch einmal eine ganz bestimmte Liedform subsumieren kann. Der von N. Pirrotta[2] unter-

[1] „Risposta di Guido de' Cavalcanti a Gianni degli Alfani, per uno *mottetto* il quale udirete qui qui appresso". – Vgl. dazu S. Debenedetti, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in: Studi medievali II, 1906/07, S. 70f.

[2] N. Pirrotta, *Una arcaica descrizione trecentesa del madrigale*, Besseler-Festschrift, hg. vom Musikwiss. Institut der Universität Leipzig, Leipzig 1961.

nommene Versuch einer „derivazione del madrigale da composizioni organistiche del tipo delle clausulae" (S. 159) kann von hier aus vielleicht in ein neues Licht gerückt werden. Die Verbindung zum Clausula-Typus könnte demnach, vor allem beim Fehlen einer bestimmten metrischen Form des Madrigals in seinem ältesten Stadium, durchaus in die Motette des 13. Jahrhunderts einmünden, so daß ein eigener Traditionsstrang vom Clausula-Typus zum Madrigal neben der Motettenüberlieferung nicht angenommen zu werden brauchte. Bemerkenswert bleibt hier wieder die Parallele zur sardischen Überlieferung, in der *muttu* auch feste Formen umfassen kann und Fara (S. 138) gestattet, ihn als „canto o canzone propriamente detta, che narra e svolge" zu bestimmen. Vielleicht wird die bisherige romanistische Interpretation von *mot* in dieser Richtung zu erweitern sein, was aber für *motet* als Diminutiv ohne wesentliche Auswirkung bliebe. Debenedetti möchte *mottetto* in zweifacher Weise verstehen: einmal in einer „significazione popolare del vocabolo", zum andern in einer significazione „scientifica o metrica" (a.a.O., S. 70). In der zweiten Bedeutung wäre *mottetto* „una serie breve di versi brevi, non sempre con riposta di rima, di significato scherzevole e volutamente oscuro" (S. 72). Einer solchen Bestimmung ist entgegenzuhalten: 1. daß „una serie breve di versi brevi" die Motette um 1300 nicht mehr treffend charakterisiert; 2. daß das Fehlen eines nur der Motette eigentümlichen Aufbaus, daß also eine negative Aussage über ihre Textgestaltung (sie hat keine nur für sie charakteristische Anlage) nicht zur Definition ihrer Form herangezogen werden kann. *Mottetto* ist kein Formbegriff, ist nicht „una delle rarissime forme della vecchia nostra lirica" (S. 72), sondern Gattungsbegriff mit weitem Bedeutungsbereich in einem „späten" Stadium, das *motto* und *mottetto* bereits weitgehend synonym verwendet für einen poetisch gestalteten Text. In diesem Sinne ließe sich die Motettendefinition des von Debenedetti (a.a.O.) veröffentlichten *Capitulum de vocibus applicatis verbis* aus dem 1. Drittel des 14. Jahrhunderts interpretieren: „Mottetti sunt cantus applicati verbis, sive dictionibus vel parabolis". Wenn es von ihnen heißt „non habent ita ordinem in verbis, sicut ballate et rotundelli", dann würde dies nur besagen, daß diese „cantus applicati verbis" keine ihnen eigentümlich und eindeutig bestimmbare Motettenform besitzen. Das aber schließt nicht aus, daß doch ein Motettentext einmal eine bestimmbare Form aufweist und von dieser ausgehend näher etwa als Ballade, Rondeau (man beachte etwa das Auftreten von Rondeau-Refrains in Motettentexten) oder auch als Madrigal definiert werden kann, wie auch Guido Cavalcantis *mottetto* – gehen wir den umgekehrten Weg – *In un boschetto trovai pasturella* schließlich als Ballata erkannt wird. Wurde bisher für die Motette immer das Fehlen einer festgelegten Form betont, so würde sie von dieser Sicht aus für einen bestimmten Zeitraum zum ausgesprochenen Experimentierfeld formaler Bemühungen im vokalen Bereich allgemein, streng geschieden von der Instrumentalmusik und den ihr verbundenen Bestrebungen.

Zu nennen bleibt noch die *Summa artis rithmici vulgaris Dictaminis composita* (1332) des Antonio da Tempo (um 1275–1337), der *motto* zu *motus* latinisiert und formuliert: „... ideo dicitur motus, quia homo bene et sententiose movetur ad loquendum" (Debenedetti, S. 71). Diese terminologische Ableitung, die über *motto* auch für *mottetto* Gültigkeit besäße, erklärt *motus* als Bewegung, also in dem Sinn, den man bisher bei Odington zu finden glaubte. Eine frühere und vor allem vor dem Aufkommen des französischen *mot* liegende Verwendung von *motus* und *mottum* in dem von Odington und Barberino gemeinten Sinn ist nicht nachzuweisen, was auch eine schon aus philologischen Überlegungen abzulehnende Ableitung des Wortes *mot* von *motus* statt von *muttum* wenig wahrscheinlich macht. Zudem wäre dann *motus* synonym mit *versus*, was unwahrscheinlich anmutet bei der allgemeinen und traditionell verfestigten Verwendung von *versus* sowohl im liturgischen wie auch im geistlichen und weltlichen Bereich. Eine indirekte Stütze erhält unsere Interpretation in der Form *motulus*, die als eine „cantus species" ein Reisebericht des 1248–1275 als Erzbischof von Rouen wirkenden Odo Rigaldus [1] verwendet und somit *motus*, von dem sie abgeleitet ist, in einer Odington und Barberino verwandten Bedeutung voraussetzt. Da bereits im 13. und vollends im 14. Jahrhundert *mot* (in Frankreich) in dieser Verwendung außer Gebrauch kommt, ist es verständlich, daß die Belege einer latinisierten Form nur spärlich zu finden sind. Der Grund für das Zurücktreten von *mot* und der mit ihm verbundenen Gattung poetischer Texte liegt in einer in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts einsetzenden literarischen Bewegung, die ihre größte Blüte im 13. Jahrhundert erfährt und dem *motet* zu seinem großen und für die Musikgeschichte so bedeutungsvollen Durchbruch verhilft. Die *brevitas* wird zu einem bevorzugten Stilmittel, das vorher niemals in gleicher Weise Verwendung fand. Während aus der antiken Rhetorik wiederholt Quintilian als Quelle für die mittelalterliche Neigung zur *brevitas* angesehen wurde, gibt es für Curtius „nur einen antiken Anknüpfungspunkt für die mittelalterliche Lehre, nämlich Platons Kritik an der Sophistik. Im *Phaidros* (267 B) berichtet Sokrates von Teisias und Gorgias, sie hätten die Kunst erfunden, sich über jeden Gegenstand sowohl kurz wie auch endlos lang zu äußern (... vgl. Platon, *Gorgias* 449 C). So werden wir auf ein Virtuosenstück der älteren Sophistik geführt, das in der Haupttradition der antiken Rhetorik nicht beibehalten wurde: der Spott des Aristoteles (*Rhet.* III 16, 4) über die Vorschrift des ‚schnellen' Erzählens enthält vielleicht eine Kritik daran. Ich kann nicht ermitteln, ob die ‚Erfindung' des Gorgias etwa von der jüngeren Sophistik wieder aufgenommen und von ihr in die mittelalterliche Tradition überführt worden ist. Aber es gibt und gab natürlich jederzeit das Bedürfnis – ohne sophistische

[1] „In festo S. Johannis et Innocentium nimia jocositate et scurrilibus cantibus utebantur ut pote farsis, conductis, Motulis: praecepimus quod honestius et cum maiori devotione alias se haberent" (Du Cange V, S. 533).

Künstelei –, einen Sachverhalt knapper oder ausführlicher vorzutragen“[1]. In den von E. Faral edierten Poetiken des Mittelalters[2] steht die Frage nach der Technik der *dilatatio* und der *abbreviatio* stark im Vordergrund. Stilistisch sind das Aufkommen und die große Beliebtheit der Motette des 13. Jahrhunderts hier begründet. Und wenn sich die Motette in der Kompositionstechnik auf die Mehrstimmigkeit der Clausulae und in der Technik der Textierung melismatischer Partien auf den Tropus zurückführen läßt, verdankt sie ihren letzten und entscheidenden Erfolg (im 13. Jahrhundert!) der literarischen Theorie und ihrem weiten Wirkungsbereich[3].

Natürlich handelt es sich um das Zusammenwirken zweier Faktoren, einerseits der dargestellten poetischen Richtung, andererseits des breiten Einbruchs der Mehrstimmigkeit in den weltlichen Bereich, – ein Zusammenwirken, wie es sich mit gleicher Folgenschwere erst in der Zeit um 1600 wieder ergibt. Aber hier, um 1200, vollzieht sich für die Musik nicht nur die Ausbildung einer ihrer bedeutendsten mehrstimmigen Formen, sondern gleichzeitig eine Stellenverschiebung im Rahmen der *artes liberales*, die die *ars musica* des Quadriviums unter dem literarischen Gewicht ihrer Texte noch stärker als zuvor an die *artes* des Triviums annähert (die Poesie wurde bei den Theoretikern entweder der Rhetorik oder der Grammatik zugewiesen). Aus der Literarisierung ergibt sich gleichzeitig eine Säkularisierung, in deren Vorgang die zahlhaft begründete Musik sich in einem wesentlichen Bereich der theologischen Bindung entwindet und in starkem Maße dem ästhetischen Bereich der *pulchritudo* zuwendet[4].

---

[1] E. R. Curtius, *Kürze als Stilideal*, in: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern [2] (1954), S. 483/84.

[2] E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siécle*, = Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes, Fasc. 238, Paris 1924.

[3] Bereits die um 1175 abgefaßte *Ars versificatoria* des Matthieu de Vendôme gibt der Tendenz zur Kürze deutlichen Ausdruck (so z. B. im Abschnitt über die „Executio materiae“, Faral S. 180–184, oder in einer Formulierung wie „Brevitas... aperta sibi amicat audientiam“, Faral S. 118). Bei Geoffroi de Vinsauf ist die Kontrastierung von *amplificatio* und *abbreviatio* bereits voll ausgebildet und findet sich auch bei anderen Theoretikern wieder. Seine um 1200 entstandene *Poetria nova* spricht vom „novae brevitatis acutior usus“ (Faral S. 220), während er im *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* vom „purum corpus materiae“ handelt: „Dicenda sunt enim sola illa in quibus consistit vis materiae et sine quibus intelligentia materiae haberi non potest“ (Faral S. 277). In den Ausführungen zur *amplificatio* nimmt er seinen Ausgang von einem Punkt, der uns unmittelbar zum „Text“ der Motettentenores, zum Tenor-Wort führt: „... sumatur *materia qua nulla potest inveniri minor*, scilicet illa quae clauditur unica dictione, ut est sententia verbi, sicut hic *lego*. ... In primis ex hoc unico verbo eliciamus tria: scilicet personam, rem verbi et locum, sic: Ego lego in tali loco...“ (Faral S. 280/81). Das Wort *doceo* erweitert er im ersten Angang zu „Qui scit, docere debet. Ego scio. Hac causa doceo“ (Faral S. 283).

[4] Bei frühen Motettendefinitionen wird man den literarischen Aspekt nicht aus dem Auge verlieren dürfen. Wenn es bei Grocheo heißt: ...„non debet coram vulgaribus propinari, eo quod eius subtilitatem non animadvertunt nec [!] in eius auditu delectantur, sed coram litteratis et illis, qui subtilitates artium sunt quaerentes“, scheint hier die *subtilitas* für die bei Barberino gewollte und gesuchte *obscuritas* zu

Die Folgen dieses Vorgangs finden bald sowohl in der Musikanschauung wie auch in den kompositorischen Neuschöpfungen ihren greifbaren Niederschlag. Dies hier weiter auszuführen gestattet nicht unser Ausgangspunkt, die *brevitas* als Stilideal, die dem *motet* mit seiner Erfüllung der Forderung nach dem „purum corpus materiae" vor dem *mot* den Vorrang zuerkennt. Dabei ist aber nicht zu übersehen, daß die dem *motet* eigene und charakteristische Kürze schon bald aufgegeben werden kann und wird. So stehen den textlich noch kurzen „Tropierungen" der Notre Dame-Clausulae schon in Motetten des 13. Jahrhunderts Gebilde gegenüber, die den Umfang dessen, was man noch als „kurze Strophe", als *motet(us)* bezeichnen würde, weit überschreiten. Solche Texte zeigen also unter dem Begriff des *motet(us)* eine Anlage, die eine frühere und strenge Scheidung allein dem *mot* zuerkannt hätte. Terminus und Sache decken sich somit schon im 13. Jahrhundert nicht mehr immer, wenn auch die Kenntnis des ursprünglichen Zusammenhangs sich noch bis zum 14. Jahrhundert erhält.

Nach Dammann (S. 344/45) darf das Suffix *-et* „so will es jedenfalls scheinen, nicht im *diminutiven* Sinne (als ‚Wörtchen') verstanden werden, wie das für die überwiegende Zahl derartiger *-et*-Suffixe zutrifft". Seiner Darstellung gegenüber, die das Suffix in einem „funktionalen" Sinn fassen möchte, verstehen wir *motet* als *Diminutiv* von *mot, mot* hier nicht als „Wort" (das Diminutiv als „Wörtchen"), sondern als „Strophe" (das Diminutiv als „kurze Strophe"). Diese Interpretation erhält ihre Stütze zunächst im *brevitas*-Gedanken der Poetik vor und um 1200, dann aber auch im Befund der italienischen Überlieferung bei Barberino sowie in der noch heute lebendigen sardischen Volkstradition mit ihrer Scheidung von *muttu* und *muttettu*. Das Suffix in *motet* fassen wir als Diminutiv in einem allgemein *formalen* Sinn auf insofern, als die in ihrer Anlage freie Gattung des *mot* – jedenfalls in der Frühzeit – in *motet* gestaltungsmäßig an die Forderung der Kürze gebunden wird, wobei aber das „non habent ita ordinem in verbis, sicut ballate et rotundelli" für *mot* und *motet* gleichermaßen Gültigkeit besitzt.

Wir fassen kurz zusammen: *mot* wird im 12. Jahrhundert nicht nur im Sinne von „Wort", sondern in der vulgärsprachlichen Poesie mit der Bedeutung von „Strophe" verwendet. Als Diminutiv wird *motet* gebildet und bezeichnet (noch primär im literarischen Bereich) ein gegenüber dem *mot* kürzeres Gebilde, das wahrscheinlich nicht häufig über die Vierzeiligkeit hinausging. Bei dem in Frankreich und vor allem in der Provence starke Einflüsse aufnehmenden Italiener Francesco da Barberino finden sich in der gleichen Bedeutung *motto* und *mottetto*. Seiner Latinisierung *mottum* und *mottettum* steht in Frankreich *motus* und *motetus* gegenüber. Somit ergibt sich für Frankreich die etymologische Ableitung *muttum* → *mot* → *motet* (Diminutiv).

Zwei Fakten scheinen dieser Feststellung zu widersprechen: 1. der Umstand, daß eine ohne jeden Zweifel im kirchlichen Raum beheimatete musikalische

---

stehen, mit der der Dichter Uneingeweihten das Verständnis seiner Texte verwehren will („... aliquando nolumus ab astantibus intelligi...", oder „Quod autem velis ab aliquo et non ab aliis intelligi potest contingere, cum ibi sunt aliqui de quibus confidis, quo casu formabis ista mottetta...", Barberino, *Documenti*... II, S. 259).

Kompositionsform ihren Namen von einer vulgärsprachlichen Textgattung übernimmt, – 2. die Tatsache, daß dort, wo in einer Motette lateinischer und vulgärsprachlicher Text nebeneinander verwendet werden, in der überwiegenden Zahl der Fälle die mit dem Haupttext verbundene zweite Stimme, der Motetus, nicht den vulgärsprachlichen sondern den lateinischen und damit einen vorwiegend geistlichen und vereinzelt gar liturgischen Text trägt[1].

Historisch gesichert ist die Feststellung, daß die Motette des 13. Jahrhunderts in der organalen Kunst ihren musikalischen Ursprung nimmt. Das vorher vorwiegend melismatische Duplum wird mit einem neuen Text versehen, so daß hiermit – in der Gegenüberstellung zu dem (wenn auch bruchstückhaften) Text des Tenor – die Mehrtextigkeit als Wesensmerkmal der frühen Motette erfüllt ist. Dieser Vorgang ist – technisch gesehen – insofern nicht neu, als er sich schon bei Werken aufzeigen läßt, die wahrscheinlich vor 1100 entstanden sind. Aber ebensowenig wie für diese frühen Gebilde die Bezeichnung des Duplum als *motetus* nachgewiesen werden kann, ebensowenig kann behauptet werden, daß *motetus* primär einen lateinischen Text bezeichnet hätte. Offensichtlich liegt hier der Irrtum der bisherigen Interpretationen, die ohne Differenzierung *motetus* für *duplum* setzten[2], während man bei lateinisch textierter zweiter Stimme zeitlich über die ersten Belege von *motet(us)* (in der Mehrstimmigkeit) hinaus an der Bezeichnung *duplum* festzuhalten hätte. In der Mehrstimmigkeit ist mit *motetus* (als Latinisierung von *motet*) zunächst die vulgärsprachlich textierte zweite Stimme, also die Stimme über dem Tenor gemeint. *Motet* tritt, wie es die Romanistik genügend aufgewiesen hat, ursprünglich im weltlichen und vulgärsprachlichen Bereich auf, und in diesem gleichen weltlich-vulgärsprachlichen Bereich erfährt die Motette des 13. Jahrhunderts ihre große Blüte. Zu Unrecht wurde sie bisher hauptsächlich im geistlichen Zusammenhang gesehen, einmal unter dem Eindruck ihrer musikalischen Herkunft, zum andern aus ihrer – durchaus nicht durchgängigen – zahlenmäßig proportionierten, abbildhaften und damit theologisch fundierten Ordnung. Wenn für Tinctoris um 1474 die Motette „verba cuiusvis materiae, sed frequentius divinae" aufweist, so trifft diese Feststellung wohl die musikgeschichtliche Situation des 15., aber nicht die des 13. Jahrhunderts[3]. Der Bamberger Codex

---

[1] Im Bamberger Codex stehen bei gemischtsprachigen Kompositionen 4 lateinischen Motetus einem französischen gegenüber. Die entsprechenden Kompositionen des Codex Montpellier weisen 19 lateinische und 4 französische Motetus auf.

[2] So z. B. H. Besseler, *Ars antiqua*, MGG I, Sp. 684: „Nach dem französischen Ausdruck *mot* nannte man die mit Worten versehene Klausel französisch *motet*, lateinisch *motetus*. Damit erscheint in Notre-Dame, vermutlich um oder kurz nach 1200, die Form der Motette, die sogleich Anklang fand... Über dem Tenor der Notre Dame-Motette bewegt sich modalrhythmisch das Duplum, jetzt als Haupttextstimme *Motetus* genannt."

[3] Es sei vermerkt, daß der in Italien wirkende Tinctoris wie Barberino das Neutrum „Motetum" verwendet.

enthält unter 100 Motetten 51 vulgärsprachliche und 44 lateinische Stücke. Wie hier die französischen Motetten überwiegen, so zeigt auch die Handschrift Montpellier das gleiche Verhältnis, aber in einem viel krasseren Maße: 278 französischen Motetten stehen hier nur 50 lateinische gegenüber (Verhältnis 11:2). Die für die Zeit um 1250 bedeutsame Handschrift La Clayette (Paris, Bibl. nat., n.a.fr. 13521) zeigt einen ähnlichen Tatbestand im zahlenmäßigen Verhältnis 3:1 der französischen zu den lateinischen Texten[1]. Daß die im Laufe des 13. Jahrhunderts sich in der Motettenkomposition vollziehende Stilwandlung in stärkerem Maße in der vulgärsprachlichen Motette hervortrat, konnte H. Besseler anhand des Registers der verlorenen Handschrift Besançon feststellen, während „die lateinischen Werke dieser Art erst in einem späteren Stadium zahlreicher entstanden"[2]. Unter diesen Umständen kann kein Zweifel daran bestehen, daß für das 13. Jahrhundert die vulgärsprachliche Motette sehr schnell zentrale Bedeutung gewinnt. Die Handschrift Montpellier stützt diesen Befund noch in anderer Weise: von den 28 Motetten des alten Corpus, d.h. der Faszikel I–VI, die ganz oder zum Teil auf Notre Dame-Clausulae zurückgehen, tragen 22 einen französischen und nur 6 einen lateinischen Text[3]. Wohl lassen sich – z.T. in der Handschrift Montpellier selbst, z.T. in früheren Handschriften – für den größeren Teil dieser französischen Stücke die zweifelsohne ursprünglichen lateinischen Fassungen finden, aber es erweist sich hier in überzeugender Weise, daß die vulgärsprachlichen Texte bereits in diesem frühen Stadium in die Komposition eindringen – in Kompositionen, die musikalisch noch nicht als selbständige „Motetten" geschaffen sind – und bald darauf die originären lateinischen Texte weitgehend zurückdrängen. Die lateinischen zweiten Stimmen, also die Dupla der gemischtsprachigen Motetten, die unserer etymologischen Interpretation zu widersprechen schienen, belegen wie die unmittelbar auf Clausulae zurückgehenden Kompositionen nur, daß zunächst in der Textierung der über dem Tenor liegenden Stimme lateinische Texte den Vorrang haben. Diese Feststellung ist nicht neu, aber mit diesen weiteren Belegen schließt sie die immerhin denkbare Möglichkeit aus, nach der Textierungen mit vulgärsprachlichen Texten bereits in einem früheren, quellenmäßig nicht faßbaren Stadium vorgenommen worden wären.

Für H. Besseler (a.a.O.) war „der auffälligste Vorgang in jenem Frühstadium... das sofortige Hinzutreten eines vulgärsprachlich-französischen Zweiges. Das Notre Dame-Organum hatte mit dem Symmetrieprinzip, der Herr-

---

[1] Vgl. A. Rosenthal, *Le Manuscrit de La Clayette retrouvé*, Annales Musicologiques I, 1953.

[2] H. Besseler, *Studien zur Musik des Mittelalters* II, AfMw VIII, 1926, S. 141.

[3] Die vulgärsprachlichen Stücke finden sich in den Faszikeln II (Nr. 19, 21, 31), V (Nr. 86, 89, 95, 111 ,121 = 151, 135) und VI (Nr. 182, 185, 189, 194, 201, 210, 211, 218, 236, 241, 245, 251), – die lateinischen Stücke in den Faszikeln III (Nr. 36, 42, 44) und IV (Nr. 59, 62, 63). – Vgl. hierzu Y. Rokseth, *Polyphonies du XIII^e siècle*, IV, Paris (1939), S. 67.

schaft melodischer Zweitaktgruppen und der Modalrhythmik den Bereich von Lied und Tanz in sich aufgenommen. Hier lag das Neue der Diskantpartien und Klauseln. Nur aus dieser Nähe zur spielmännisch-volkstümlichen Musik erklärt sich die überraschende Leichtigkeit, mit der nun kirchlich-lateinische und weltlich-französische Motetten in Wettbewerb traten, sich gegenseitig befruchteten und steigerten". Auf Grund welcher Bestrebungen die *motets* in die mehrstimmigen Kompositionen eintraten, dürfte kaum noch festzustellen sein. Soziologisch wird diese neue weltliche Mehrstimmigkeit von jener *sapientium societas* (Jacobus von Lüttich) getragen, die neben höherstehenden – geistlichen – Musikern vor allem wohl die Träger des literarischen Lebens umfaßte. Es möchte scheinen, als sei der Weg von der geistlichen Mehrstimmigkeit zur weltlichen Motette nicht das Werk einer einzelnen Persönlichkeit sondern eben dieser noch nicht näher greifbaren Pariser *societas*, die im Kreis des *dolce stil nuovo* bald ihr italienisches Gegenstück fand. So, wie der primär literarische Florentiner Kreis als Träger der frühen italienischen Motettenüberlieferung erkennbar wurde, darf man offenbar die *valentes cantores et layci sapientes* (Jacobus von Lüttich, vgl. Besseler, a.a.O., Sp. 687), die *litterati* und diejenigen, *qui subtilitates artium sunt quaerentes* (Grocheo), als jene gesellschaftliche Schicht in Paris ansprechen, der die Ausbildung der Motette als weltlich-mehrstimmiger Gattung ebenso zu verdanken ist wie die schnell erreichte Breitenwirkung, die die Handschriften belegen. Wie die Motette, zunächst in ihrer Tenorgestaltung, dann auch klanglich, bald die Beziehungen zur organalen Notre Dame-Kunst lockert und abbricht, hat H. Besseler schon vor längerer Zeit dargelegt[1].

Sehr wahrscheinlich haben wir in den ersten Anfängen der vulgärsprachlichen Motette nur zweistimmige Kompositionen anzunehmen, in denen an die Stelle eines lateinischen Duplum ein *motet* (oder latinisiert *motetus*) tritt. Die Handschrift Montpellier belegt dies in ihrem alten Corpus mit Faszikel VI, der 75 ausschließlich französische 2stg. Motetten enthält, von denen 12 (das ist unter den französischen Stücken mehr als in allen anderen Faszikeln zusammen) auf Clausulae zurückführbar sind. Y. Rokseth bemerkt hierzu, „que le fascicule VI est de tous celui qui découle de la source la plus ancienne, qui a été copié sur l'original le plus proche de la période initiale du motet" (a.a.O.). Bezeichnet *motet* zunächst nur den vulgärsprachlichen Text und die mit ihm verbundene Stimme, so wurde darunter bald die gesamte 2stg. Komposition (also Tenor + Motetus) verstanden[2] und diese Bezeichnung für das Ganze auch dann beibe-

[1] H. Besseler, a.a.O.; vgl. vor allem S. 153 und 161/62.

[2] Während die frühen Handschriften die Kompositionen nach dem liturgischen Ort der Tenormelodie anordnen, zeigt der Bamberger Codex eine alphabetische Zusammenstellung, die an den Texten der Motetus durchgeführt ist. Es wird dabei die Folge lateinisch-vulgärsprachlich beachtet. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang darauf, daß die Bamberger Handschrift „auf einen Musikerkreis zurückzugehen scheint, der die neue Motette zwar pflegte, aber an ihrer Ausbildung nicht führend beteiligt war" (H. Besseler, a.a.O.).

halten, als mit dem Triplum eine dritte und mit dem Quadruplum eine vierte Stimme hinzutrat. Der *motetus* behält dabei seinen Rang als textliche Hauptstimme. Das zahlenmäßige Übergewicht und der alles andere übertreffende Erfolg dieser Kompositionen in der weltlichen Musik führt schließlich dazu, daß auch die lateinischen Werke ebenso wie ihre Dupla als *motetus* bezeichnet werden.

Somit stellt sich uns der historische Sachverhalt in der folgenden Weise dar: im Bereich der kirchlichen Musik bilden sich durch die Textierung ursprünglich melismatischer Dupla Abschnitte aus, die mit ihren, wenn auch dem Ganzen verhafteten, aber doch in sich abgeschlossenen (lateinischen) Texten eine wachsende Selbständigkeit erlangen und sich aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang ablösen. Dabei behalten die einzelnen Stimmen die ihnen im organalen Verband eigene Bezeichnung bei: Tenor und Duplum. Diese in ihrer Form neue Art von Mehrstimmigkeit wurde sehr bald von der weltlichen Musikübung ergriffen und mit vulgärsprachlichen Texten versehen, die unter dem Namen *motets* als Gattung schon vorher existierten, sei es als rein literarische Gebilde oder wahrscheinlich auch als kurze, mit einer Melodie versehene Lieder. Die neugeschaffenen *motets* treten also als 2stg. Kompositionen in Erscheinung, denen noch im 13. Jahrhundert eine dritte und vierte Stimme beigegeben werden kann, ohne daß ihre Bezeichnung sich ändert, da der Haupttext nach wie vor dem *motet* verbunden bleibt. Die ersten weltlichen mehrstimmigen Motetten sind demnach als Kontrafakturen geistlicher Kompositionen anzusprechen oder stehen mindestens dem Prinzip der Kontrafaktur sehr nahe. Ihr schnelles Aufblühen, das sich nach anfänglicher Kontrafizierung lateinischer Texte in einer immer stärker zunehmenden textlichen und musikalischen Neuschöpfung ausprägt, läßt die geistliche Form dieser Mehrstimmigkeit zunächst zurücktreten, was dazu führt, daß die neue musikalische Gattung ihren Namen aus dem weltlichen, vulgärsprachlichen Bereich empfängt und bald auch auf ihren geistlichen Zweig überträgt. War die Blüte des weltlichen Motettenschaffens einer in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts einsetzenden und im 13. Jahrhundert herrschenden literarischen Bewegung verbunden, so klingt ihre Vorherrschaft auch mit dieser ab. Die vorübergehend zurückgedrängte geistliche Motette gewinnt wieder an Boden, im 15. Jahrhundert finden sich weltliche Motetten gegenüber den geistlichen weit in der Minderzahl. Der Säkularisierungsprozeß in der Musik, der mit der weltlichen Motette des 13. Jahrhunderts einen entscheidenden Anstoß erhält, setzt sich in den bevorzugten mehrstimmigen Formen der Ars nova fort und läßt in zunehmendem Maße die Antithese von geistlich und weltlich aufbrechen. Die Motette, die schon bald nach ihren ersten Anfängen vor allem als reiche Frucht literarischer Bemühungen der „Moderni" des 12. Jahrhunderts erscheint, kehrt – nach einer den weiteren Verlauf der Musikgeschichte bestimmenden weltlichen Episode – in jenen Raum zurück, in dem sie ihren musikalischen Ursprung genommen hatte.

Adrian Willaerts Motette *Mittit ad Virginem* und seine gleichnamige Parodiemesse

von

HERMANN BECK

Willaerts sechsstimmige Motette *Mittit ad Virginem* aus der 1559 erschienenen Sammlung *Musica nova*[1] und seine in der Biblioteca Estense zu Modena handschriftlich erhaltene Parodiemesse gleichen Namens aus der Zeit zwischen 1559 und 1562[2] gehören zu jener besonderen Gattung von Spätwerken, da ebenso im Felde traditioneller Kompositionsart das letzte zusammenfassende Wort gesagt scheint wie der Blick prophetisch nach neuen zukunftweisenden Möglichkeiten der Musik gerichtet ist.

Überkommenem Brauch gemäß legt Willaert seiner Motette einen cantus firmus (c.f.) zugrunde: die Petrus Abaelardus zugeschriebene Sequenz *Mittit ad Virginem*[3]. Von den zwölf Textstrophen verteilt er fünf auf eine an Umfang reichste einleitende prima pars seiner Motette, drei auf eine vierstimmige secunda pars und die letzten vier auf eine wiederum vollstimmige tertia pars. Die liturgische Weise kehrt in der Motette von Anfang bis Ende durchgängig wieder, ja es scheint, daß Willaert bei der Komposition Zeile um Zeile an Hand der Melodievorlage vorangegangen ist. Damit ist der Motettengrundriß nicht nur von der Text- sondern auch von der Melodievorlage wesentlich beeinflußt. Zudem betont Willaert die Struktur der Vorlage, indem er die Strophenübergänge durch breit eingefädelte Kadenzschlüsse markiert und den Zwillingsbau der musikalischen Strophen durch Korrespondenzen im mehrstimmigen Satz unterstreicht. So beginnt die zweite Strophe *(Fortem expediat)*, die gemäß der

[1] Neudruck: *Adrian Willaert, Opera omnia,* CMM 3, V, hg. von H. Zenck und W. Gerstenberg, Rom 1957, S. 173–188.

[2] Vgl. R. Lenaerts, *Voor de Biographie van A. Willaert,* Hommage à Charles van den Borren, Anvers 1945, S. 205ff.; H. Beck, *Adrian Willaerts Messen,* AfM XVII, 1960, S. 215ff. Die vorliegenden Ausführungen sind eine Ergänzung der letztgenannten Darstellung.

[3] Text bei J. Kehrein, *Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters,* Mainz 1873, S. 158, und F. J. Mone, *Lateinische Hymnen des Mittelalters,* 1853–55, Nr. 343; Melodie: *Variae preces ex liturgia,* Paris-Tournai-Rom 1901, S. 133: In Annuntiatione BMV, 3. Altera sequentia.

Form der Sequenz melodisch der ersten entspricht, mit demselben Imitationsgefüge in umgekehrter Einsatzfolge.

Im einzelnen geht Willaert bei der c.f.-Verarbeitung etwa so vor: Er folgt keinem vorherbestimmten Gesetz der c.f.-Behandlung, sondern wechselt die Art der Verarbeitung von Zeile zu Zeile. Er führt den c.f. in Oktave, Quinte oder auch Quarte imitatorisch zwischen zwei, seltener drei und mehr Stimmen oder zitiert ihn in nur einer Stimme, wobei voran der Diskant steht und Tenor, Quintus, Sextus und zuletzt Alt und Baß rangmäßig abgestuft folgen. Er läßt ihn auch in allen Stimmen anklingen oder gibt nur ein charakteristisches Merkmal, z.B. seine auf- oder absteigende Bewegungsrichtung, wieder (vgl. den Abschnitt *Foras ejiciat,* wo nicht nur Diskant und Tenor den c.f. notengetreu zitieren, sondern auch die übrigen Stimmen die aufsteigende Gestalt des c.f. nachahmen). Generell ist die c.f.-Verarbeitung zu Anfang einer pars, aber auch einer Strophe strenger und geht dann in freiere Formen über.

Die erste Strophe zeigt zu Anfang ein c.f.-Imitationsgerüst aus vorausgehendem Diskant und nachahmendem Sextus *(Mittit ad Virginem).* Die nächste Zeile *(Non quemvis Angelum)* ist entsprechend gebaut. Den Melodieabschnitt der dritten Zeile führt Willaert als Kanon zwischen Diskant, quinttransponiertem Baß und Alt. Mit der vierten Zeile gewinnt bereits der Diskant-c.f. die Oberhand *(Suum Archangelum).* Der Alt imitiert zwar, jedoch frei. Die letzte Zeile ist endlich als reiner Oberstimmensatz gebaut *(Amator hominis).*

Wie erwähnt, steht die c.f.-Verarbeitung der zweiten Strophe in einer gewissen Entsprechung zu der der ersten. Da nicht nur der c.f. derselbe ist, sondern auch einzelne Kontrapunkte wiederkehren, wirkt sie gewissermaßen als Variation der vorausgehenden Strophe. Eingangs geht der Sextus dem nachahmenden Diskant voraus *(Fortem expediat).* Bei der folgenden Zeile *(Pro nobis nuntium)* wandert der c.f. in den Quintus, während die Nachahmung in der Oberstimme verbleibt. Der Melodieabschnitt der dritten Zeile ist freier verarbeitet als der entsprechende der ersten Strophe. Er klingt im Alt zweimal, im Tenor einmal an und erscheint im übrigen notengetreu nur im Diskant. Dennoch erinnert immer noch die freie Unterquintimitation des Alt an das Diskant-Baß-Alt-Gerüst der ersten Strophe. Von da an bleibt dann wie dort zunehmend nur eine Stimme c.f.-Trägerin, zuerst der Sextus mit freien Zitaten in Alt, Quintus, Tenor *(Ut praejudicium),* dann der Tenor, der in derselben Kolorierung wie die Melodie der letzten Zeile der ersten Strophe erscheint *(In partu virginis).*

Ähnlich korrespondierend sind dritte und vierte Strophe gebaut. Die dritte Strophe enthält einen Diskant-Tenor-Kanon *(Naturam superet / Natus Rex gloriae)* und anschließend einen fortlaufenden Oberstimmen-c.f., den vorübergehend der Alt in einer freien Unterquintversion kontrapunktiert *(Regnet et imperet)* oder den der Tenor kurz vorwegnimmt *(Tollat de medio);* die vierte Strophe zeigt ähnlich einen Diskant-Sextus-Kanon *(Superbientium)* und einen Quintus-Tenor-Kanon *(Terrat fastigia)* und in deren Fortsetzung einen Oberstimmen-c.f. mit verwandter Kontrapunktierung im Alt, aber zusätzlicher Imitation im Tenor *(Colla sublimium).* Die nächste Zeile *(Calcet vi propria)* ist kontrapunktisch reicher als die entsprechende der dritten Strophe gestaltet (c.f. im Altus, Quintus, Cantus und Tenor). Dafür klingt die letzte mit ihrem Oberstimmen-c.f. und der Vorwegnahme im Tenor nochmals an ihre Zwillingsstrophe an.

Dieselbe mosaikartige Reihung verschiedenartiger c.f.-Techniken bestimmt weiterhin das Bild der fünften Strophe, mit der die prima pars schließt, wie der gesamten tertia pars. Von besonderer Eigenart ist dagegen die c.f.-Behandlung der vier-

stimmigen secunda pars, insofern als hier der c.f. streckenweise in verbreiterter Mensur nach Art des altertümlichen Achsen-c.f. erscheint. Zunächst sind Alt und Diskant als c.f.-Träger frei imitatorisch verknüpft *(Exi* bis *Velamen litterae)*, bis der Diskant den c.f. allein festhält *(Virtute nuntii)*. Von hier wandert er in den Alt (vom Tenor kurz vorweg zitiert), wo er über 14 Takte hinweg, durch breitere Bewegung von den umliegenden Stimmen deutlich abgehoben, verbleibt *(Accede nuntia* bis *Dic, plena gratia)*. Bei *Dic tecum Dominus / Et dic, ne timeas* greift ihn der Tenor auf. Der folgende tripeltaktige Teil enthält dann wieder einfachere c.f.-Imitationsgerüste.

Wie demnach allein die c.f.-haltigen Stimmen den Satz von Anfang bis Ende mit kontrapunktischen Formen durchwirken, finden sich auch die c.f.-freien Stimmen stellenweise nach traditioneller Technik gebunden. Schon eingangs imitieren mit dem c.f. auch zwei Kontrapunkte, so daß eine Gruppenimitation entsteht *(Mittit ad Virginem)*. Mit der Nachahmung der zweiten c.f.-Zeile im Sextus imitieren die drei Kontrapunkte des vorausgehenden Diskant in vertauschten Lagen *(Non quemvis Angelum)*. Von der dritten Zeile an lockert sich die Struktur. Doch bleiben neben dem c.f.-Gerüst immer noch Alt, Quintus und Tenor wenigstens andeutungsweise nachahmend verknüpft *(Sed fortitudinem)*. Die folgenden Strophen bieten ein ähnliches Bild, wenn auch die Imitationsformen mehr und mehr auf die c.f.-haltigen Stimmen beschränkt bleiben.

Dennoch erscheinen die strengen Techniken im Grunde nur sporadisch und als unauffällige, nebengeordnete Bestandteile des weitenteils freigestalteten Werkes. Willaert greift zwar von Fall zu Fall auf die ihm zu Gebote stehenden vielfachen Möglichkeiten des traditionellen Kontrapunkts zurück, ohne aber deshalb von einem bestimmten konstruktiven Prinzip auszugehen. Daraus resultiert die eigentümliche Vielfalt des Satzes, der zwischen den Grenzen von Bindung und Freiheit in jeglicher Variation von Abschnitt zu Abschnitt die Technik wechselt. Der Komposition liegt demnach ein Prinzip modern anmutender freier Erfindung zugrunde, die überhaupt nicht primär von kontrapunktischen Vorstellungen ausgeht, sondern, von Zeile zu Zeile aus Text- und Melodievorlage neu schöpfend, zuerst auf die textgemäße Führung der Einzelstimmen und ihr klangliches Zusammenwirken gerichtet ist und erst in zweiter Linie die strengen Formen mit einbezieht.

So enthalten zwar die einleitenden Takte 1–8 ein relativ strenges Imitationsgefüge, das aber für ihren Charakter kaum entscheidend ist. Vorherrschendes Merkmal ist vielmehr der sich sukzessiv aufbauende Klang mit der oberstimmig abgehobenen deklamierenden Diskantmelodie und der Klanggruppenwechsel, dem die Mittel der Imitation dienstbar gemacht sind. Es gilt daher zu beobachten, wie Willaert mit spezifischem Klangsinn von der Terz f-a aus zunächst den Tonikaklang Stufe um Stufe aufbaut, dann den Kadenzgang vierstimmig eröffnet, bevor er mit dem Kadenzschluß die Vollstimmigkeit erreicht – wie er weiter den Diskant von Anfang an durch synkopischen Einsatz und reichere Bewegung von den übrigen Stimmen abhebt. Von ähnlichen klang-

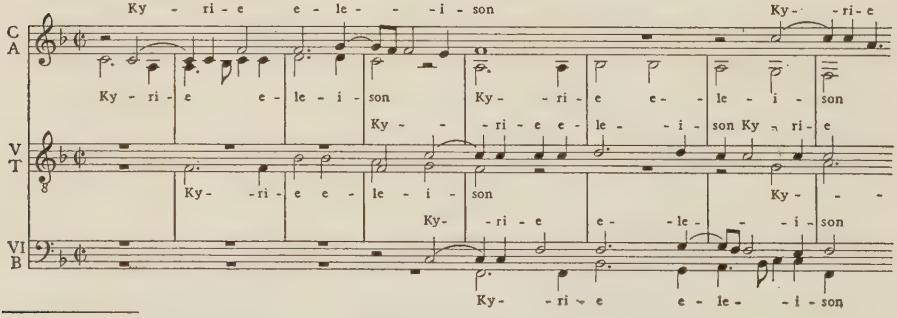
lichen und melodischen Vorstellungen erscheint die Motette auch in ihrer Fortsetzung inspiriert, ob nun die Einzelstimmen in strengen Formen oder völlig frei verbunden sind.

*

Über die geschilderte Motette hat Willaert seine – soweit bekannt – letzte Messe, die sechsstimmige Missa *Mittit ad Virginem,* geschrieben. Das Alter der Motette – sie ist mit Bestimmtheit ein Spätwerk des Meisters – und ein im Agnus Dei verarbeiteter Widmungskanon an Herzog Alfons II. von Ferrara, dessen Regentschaft 1559 beginnt, geben die Entstehungszeit ungefähr an die Hand[1]. Die Messe, als Parodiemesse musikalisch-technisch mit der Motette verbunden, hängt auch stilistisch aufs engste mit ihr zusammen. Die Ansätze des in der Motette spürbaren Kunstwillens des späten Willaert erscheinen in dem großangelegten vierzehnsätzigen Meßwerk aufgegriffen und weiterentwickelt. Auch die einzige Quelle der Messe, der handschriftliche Kodex (L. 451) α. N. 1. 1 der Biblioteca Estense zu Modena, zeigt eine wesentliche Übereinstimmung mit der Hauptquelle zur *Musica nova,* der Druckfassung 1559: Der Text ist Silbe um Silbe der Musik aufs genaueste unterlegt. Der persönliche Einfluß Willaerts auf die gebotene Notierungsweise in beiden Quellen darf dabei angesichts der subtilen Wortbehandlung in den Motetten der *Musica nova* wie in der Messe als sicher gelten.

1 Motette „Mittit ad Virginem"

Missa „Mittit ad Virginem"



[1] Vgl. R. Lenaerts a. a. O. S. 205 ff.; H. Beck a. a. O. S. 237–241.

Willaert geht bei der Komposition der Messe, wie der Blick auf das erste Kyrie sogleich zeigt, von der Motette als Vorlage aus.

Doch währt die relativ getreue Übertragung nur etwa 7 Takte. Dann überspringt die Transkription zunächst die Takte 8–10 der Motette und fährt gleich bei Takt 11 fort. Es erscheint also nur die nachahmende Gruppe des Abschnitts *Non quemvis Angelum,* und zwar in weitgehender Abwandlung wieder. Vor allem liegt der c.f. nicht im Sextus, sondern im Tenor. Von der dritten Zeile an bleibt endlich der c.f. in verwandter oder neuer Disposition nahezu allein das Bindeglied zwischen Modell und Messe. Das Kanongerüst aus Diskant, Baß und Alt *(Sed fortitudinem)* ist grundsätzlich erhalten, doch imitiert in der Tiefe anstelle des Basses der Sextus, der außerdem in weiterem Abstand und in der Oktave geführt ist (Takt 11–20). Die vierte c.f.-Zeile *(Suum Archangelum),* in der Motette in Diskant und Alt, erscheint in der Messe in Oberstimme und Sextus wieder (Takt 18–25), der auch Träger der letzten c.f.-Zeile der ersten Strophe bleibt *(Amator hominis).*

Dennoch sind nach dem einleitenden strengen Transkriptionsabschnitt auch außerhalb des c.f. einzelne Beziehungslinien zur Motette erhalten. So entsprechen z.B. in den Takten 11–19 trotz vielfacher Neuerfindung im einzelnen und vor allem der Veränderung des Imitationsgerüstes des Modells dennoch in manchen Punkten Stimmgruppierung, Klangdichte und Harmoniefolge der Vorlage. Solche freie Anlehnung an das Klangbild der Motette begegnet auch im weiteren Verlauf des Werkes mehrmals.

Dem Christe legt Willaert die zweite Strophe und die beiden ersten Zeilen der dritten Strophe der Motette zugrunde. Wiederum hält er sich dabei nur zu Anfang genauer an die Vorlage, während die Fortsetzung nur durch c.f.-Fragmente und Erinnerungen an das Klangbild mit ihr verknüpft bleibt. Die einleitende Unterstimmengruppe (Motette *Fortem expediat*) ändert er in der Weise, daß er den Quintus der Motette in den Alt verlegt und dafür im Quintus den ersten Quartschritt des c.f. vorwegnimmt (Takt 34/35). Die Stimmen der nachahmenden Gruppe (Motette Takt 28–30) stellt er vielfach um und verlegt vor allem den c.f. in den Quintus. Der folgende Diskant-c.f. mit frei vorwegzitierendem Alt (Takt 38–44) erinnert an die Quintus-Diskant-Struktur des Motettenabschnitts *Pro nobis nuntium,* die Verarbeitung des nächsten c.f.-Abschnitts in Tenor, Diskant und Alt (Takt 44–49) vor allem an das Diskant-Alt-Gerüst bei *Naturae faciat.* Die beiden letzten c.f.-Abschnitte der zweiten Strophe klingen wie in der Motette in Sextus und Tenor an (Takt 51–56). Beim Übergang von der zweiten zur dritten Strophe ist in der Messe eine Zäsur fühlbar (Takt 56). Die nachfolgende Wendung nach d-moll *(Naturam superet / Natus Rex gloriae)* erscheint in neuer Konzeption wieder.

Das letzte Kyrie enthält zunächst nur den Diskant der Vorlage, allerdings in derselben Kolorierung *(Regnet et imperet).* Aus ihm und dem in der Motette in der gleichen Stimme folgenden c.f.-Abschnitt *Et zyma scoriae* baut Willaert des weiteren ein Imitationsgerüst, indem er dem Diskant zunächst den Alt in der Quarte (Takt 70) und den Tenor in der Oktave (Takt 73) nachfolgen läßt. Der Tenor fährt nach Beschluß des c.f. *Regnet et imperet* mit dem nächsten c.f.-Abschnitt *Et zyma scoriae* fort (Takt 77), der wiederum zweimal, und zwar in aufsteigender Richtung, von Quintus (Takt 81) und Diskant (Takt 83) wiederholt wird. Auf diese Weise entsteht eine zweimalige dreifache Imitationsreihe in korrespondierenden Richtungen, die als symbolischer Bezug gedeutet werden kann. Sobald der c.f. den Diskant in Takt 83 erreicht hat, schließt sich der Satz, zunächst nur dem Klangbild nach, wieder enger an die Gesamtgestalt der Motette an, und in Takt 86–94 folgt nochmals Transkription im strengen Sinne (Motette Takt 62–70). Mit einer freien Schlußwendung, welche die Stimmen zur homophonen Deklamation vereint, schließt das letzte Kyrie ab.

In ähnlicher Weise sind die beiden Teile des Gloria und der Eingangssatz des Credo transkribiert. Für das gesamte Gloria begnügt sich Willaert mit der Übernahme der ersten Strophe und dreier Zeilen der zweiten Strophe der Motette, wobei

der Anfang nach Art des ersten Kyrie übertragen ist und die Fortsetzung wieder vor allem c.f.-Fragmente enthält. Erst im Verlauf des zweiten Teils, in den Takten 75–78, greift Willaert nochmals im strengeren Sinne auf die Motette zurück und transkribiert deren Takte 29–32. Entsprechend ist der erste Teil des Credo zu Anfang, diesmal in genauer Übertragung der Motette, und nochmals gegen Ende transkribiert *(Perquem omnia facta sunt* = Motette Takt 62–65).

Dem vierstimmigen zweiten Teil *Et incarnatus est* liegt erstmals die secunda pars der Motette zugrunde. Willaert übernimmt zunächst die ersten acht Takte (126–133) mit geringfügigen Veränderungen *(Et incarnatus est de Spiritu Sancto)*. Der weiteren Transkription der Motette Takt 135–144 *(Ex Maria virgine et homo factus est)* schickt er einen kurzen dreistimmigen Satz mit dem Motettendiskant Takt 135–139 als Baß-c.f. voraus *(Ex Maria virgine)*. Eine homophon deklamierende Wiederholung der Textworte *Et homo factus est* beschließt den parodietechnisch somit vierteiligen Abschnitt.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto	Ex Maria virgine	Ex Maria virgine et homo factus est	Et homo factus est
Parodie	freier c.f.-haltiger Satz	Parodie	freier Satz

Von *Crucifixus* an bleibt wieder der c.f. einziges Bindeglied zwischen Modell und Messe.

Der dreistimmige Satz *Et iterum venturus est* folgt nochmals frei der secunda pars und der wieder vollstimmige Schlußabschnitt *Et unam sanctam* zitiert erstmals die tertia pars der Motette. Willaert verwendet dabei die ersten 13 Takte nahezu notengetreu und anschließend ein Tenor-Alt-c.f.-Gerüst. Von da an fließt der Satz vorlagefrei zu Ende.

Das Sanctus ist bereits zu Anfang weitgehend neu erfunden. Zwar ist der Grundgedanke der Motette, der stufenweise Klangaufbau um ein c.f.-Imitationsgerüst aus Diskant und einer tieferen Stimme (die in der Messe der Quintus ist), erhalten, doch sind außer dem c.f. der Motette keine linearen Bestandteile entnommen. Die zweite c.f.-Zeile schließt sich zunächst im Tenor an (Takt 10) und kehrt im Sextus (Takt 17) nochmals wieder, worauf die dritte, wie in der Motette mit der vorausgehenden Zeile verschränkt, in Diskant (Takt 19) und Alt (Takt 23) folgt. Mit dem Zitat der vierten Zeile in Sextus und Oberstimme Takt 29 und 31 endet die c.f.-Verarbeitung.

Während das Osanna an den Beginn der tertia pars nur anklingt und das Agnus Dei ohne Vorlage erfunden ist, zeigt das fünfstimmige Benedictus nochmals ein strengeres Transkriptionsverfahren. Vorlage ist die secunda pars der Motette bis Takt 155.

Parodietechnisch gliedert sich der Satz in zwei Teile: Im ersten, Takt 1–17, wechseln freie Nachbildung und strenge Transkription, im zweiten herrscht durchgängige Übertragung. Für den ersten dienen die Takte 126–135 als Modell. Daraus überträgt Willaert zunächst Diskant und Alt Takt 126–133 in freier Abwandlung auf Alt und Quintus der Messe. Diskant, Tenor und Baß läßt er dazu mit den Eingangsschritten der Motette Takt 126–128 freithematisch kontrapunktieren (Benedictus Takt 1–8). Mit dem letzten Viertel von Takt 8 greift er nochmals auf die bereits zitierten Takte 129–133 zurück und gibt sie diesmal in relativ genauer Anlehnung an die Vorlage wieder (Takt 8–12). Dieser Transkriptionsabschnitt kehrt anschließend mit teilweise umgestellten Stimmen und einzelnen Veränderungen nochmals wieder (Takt 12–15). Im Verlauf der Takte 16 und 17 knüpft Willaert, zunächst frei, an die Fortsetzung der Motette (Takt 133/134) an, wobei er gleichzeitig nochmals die einleitenden abwärtsführenden Schritte von Diskant und Sextus zitiert und so eine gewisse Rahmenform schafft. Erst mit dem 18. Takt fährt er dann in strenger Transkription der Motette Takt 135–155 fort.

Dabei ist vor allem zu beachten, wie Willaert den vierstimmigen Motettensatz in einen fünfstimmigen Messensatz verwandelt. Die Außenstimmen bleiben wie Rahmengebilde konstant, während die Mittelstimmen in der Übernahme der beiden Mittelstimmen des Modells abwechseln.

Die Gegenüberstellung von Motette und Messe zeigt nicht nur die Technik des Willaertschen Parodieverfahrens, sondern gleichzeitig die stilistische Weiterentwicklung seit der *Musica nova*. Zunächst ist allgemein die Bindung an die Vorlage noch weit loser geworden. Die Freiheit der Komposition ist gesteigert. Gegenüber der abschnittweisen Nachbildung noch in Willaerts früheren Messen erscheint die Messe geradezu als freie Nachdichtung, die wohl vom Charakter des Modells inspiriert ist, aber im einzelnen, aus den neuen Gegebenheiten des Meßtextes schöpfend, überwiegend eigene Wege geht. Während in der Motette die einstimmige Sequenz als Vorlage immerhin durchgängig verarbeitet ist, knüpft die Messe hauptsächlich zu Beginn der Sätze an ihr Modell an und hält sich in der Folge nur an einzelne Bestandteile, vor allem an c.f.-Fragmente. Die c.f.-Technik der Motette ist also immer noch strenger als die Transkriptionstechnik der Messe. Aber auch da, wo Willaert nur den c.f. der Motette übernimmt, verfährt er freier. Nur selten baut er ein gegenüber der Motette strengeres Imitationsgerüst, meist lockert er die übernommene Anlage. Vor allem führt er aber die c.f.-Verarbeitung nie bis zum Ende eines Satzes durch, sondern geht früher oder später zur vorlagefreien Komposition über.

Andererseits zeugt es wieder für Willaerts zwischen Alt und Neu vermittelnden Stil, daß er trotz streckenweise größter Freiheit vom Vorbild wieder Episoden strenger c.f.- oder Transkriptionstechnik einschiebt und überhaupt die alte Ehrfurcht vor dem c.f. wahrt; denn soweit die Vorlage herangezogen wird, erscheint ihr c.f. berücksichtigt. Niemals werden Bestandteile der Vorlage ohne den c.f. übernommen, dafür sehr oft der c.f. ohne die c.f.-freien Bestandteile.

Der strenge Kontrapunkt tritt außerhalb der c.f.-haltigen Stimmen noch weniger in Erscheinung als in der Motette, ausgenommen den Huldigungskanon, der als Relikt traditioneller Technik das in seinen übrigen Stimmen doppelt frei und modern gestaltete Agnus Dei durchzieht. Dafür ist das Augenmerk um so mehr auf Klangbild und Deklamation gerichtet. Die Entwicklung von der Motette zur Messe verraten dabei am deutlichsten die Abschnitte relativ strenger Transkription zu Beginn der Sätze. So weichen zu Anfang des ersten Kyrie nur Alt, Tenor und Baß geringfügig von der Motette ab. Der Alt erhält im 1. und 2. Takt eine neue Figur; der Tenor beginnt anstatt mit *a* im 1. mit *f* im 2. Takt und pausiert von der zweiten Semibrevis des 5. Takts an. Der Baß setzt erst im 5. Takt ein. Dennoch erscheint der stufenweise Klangaufbau der Motette dadurch wesentlich differenziert und verfeinert. Der Satz beginnt nun mit dem schwebenden Ton *c'* alleine. Der Diskant tritt auf gleicher Höhe hinzu und schafft eine Verstärkung, ehe sich die Stimmen zur Terz gabeln. Den Grundton des Tonikaklanges gibt im zweiten Takt der Tenor hinzu. Der B-Klang im 3. Takt bleibt dreistimmig. Erst im 4. Takt wächst der Satz während der gleitenden Vorhaltskadenz zum Vierklang an (der in der Motette schon im 2. Takt vorweggenommen ist). Der Baß folgt als letzte Stimme mit dem Fundamentton des vollstimmigen Schlußakkords. Es ist weiter bezeichnend, daß

Willaert das immerhin strenge Gefüge der Gruppenimitation der Motette offensichtlich zugunsten der Klanggestalt lockert; denn durch die Veränderung am einleitenden Alt ist die imitatorische Verknüpfung mit dem nachfolgenden Quintus Takt 4ff. gelöst.

Als letztes und gleichzeitig wichtigstes Merkmal der Messe erwähnen wir ihr Verhältnis zum Text, das wiederum noch enger, noch moderner als das der Motette erscheint. Nicht nur die Stimmen folgen melodisch und rhythmisch in subtiler Nachzeichnung den Gegebenheiten des Textes, der musikalische Satz mit allen seinen Elementen ist vielmehr von Form und Gehalt des Meßtextes inspiriert.

Im Kyrie herrscht zunächst entgegen älterer Praxis ein durchgängiges Prinzip syllabischer Wort-Ton-Verbindung, wodurch sich eine ständige Wort- bzw. Satzwiederholung einstellt. Dadurch verlaufen die einzelnen Stimmen nicht mehr in lange gesponnenen, der Wortvorlage parallelgeordneten Linien. Sie fügen sich vielmehr aus kurzen Deklamationsmotiven zusammen, die aus der Sprache entwickelt, musikgewordene Sprache sind. Sie erscheinen um so plastischer, da sie selten fortlaufend aufeinanderfolgen, sondern meist durch Pausen oder zäsurbildende Sprünge getrennt sind.

Die rhythmische Präzision gegenüber der Sprache ist grundsätzlich gewahrt, indem – soweit nicht in gleichen Werten deklamiert wird – die sprachliche Betonung immer mit dem größeren Notenwert oder einem Melisma und die leichte Silbe mit dem relativ kürzeren Notenwert zusammenfällt. Ein Melisma über einer leichten Silbe erscheint lediglich, wenn eine Tonmalerei beabsichtigt ist oder das Melisma als Trennungsfigur zwischen die zwei Worte Kyrie und eleison eingeschoben ist.

Die Musik ist jedoch nicht nur in Relation zur sprachlichen Form geschaffen, sondern sucht auch ihren Gehalt in der persönlichen Deutung des Komponisten nachzubilden. So steigert sich die Deklamation von der schlichten Aussprache des *Kyrie eleison* bis zum eindringlichen Ruf. Das Steigerungsmoment wird dabei unterstrichen durch den Wechsel vom relativ homophonen Satz bis zum melismatisch und polyphon belebten. Die Wiederholung des Namens Christi im zweimaligen aufwärtssteigenden Quartschritt ist endlich Darstellung persönlicher Anrede.

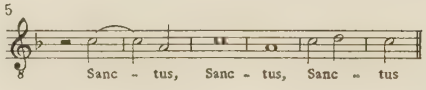
Neue Probleme bringt der textreiche Satz, zunächst das Gloria. Die rhythmische Vielfalt des Textes bietet zahlreiche Möglichkeiten der musikalischen Nachgestaltung, die Willaert nach den am Kyrie aufgezeigten Prinzipien aufgreift. Seine Deklamationskunst zeigt sich dabei dort am deutlichsten, wo er eine Vorlage aus der Motette den neuen Textverhältnissen gemäß verändert.

Im allgemeinen ist der Text in jeder Stimme sukzessiv, dabei vorwiegend syllabisch durchkomponiert. Textausfall findet sich nur zu Beginn im Quintus, Sextus und Bassus, welche gleich mit dem *bonae voluntatis* einfallen, sowie bei den Lobpreisungen, die nur im Alt und Quintus durchgängig vertont sind. Textwiederholungen sind selten und erscheinen, wo sie vorkommen, nicht nur als Satz- und Satzteilwiederholungen (wie Zarlinos Regel fordert), sondern auch als Wortwiederholungen. Jegliche Wiederholungen haben dabei in der Musik ihre melodischen oder satztechnischen Entsprechungen, indem mit der Textwiederholung auch eine Melodiewiederholung oder zumindest melodische Entsprechungsbildung oder gar eine Korrespondenzstruktur parallel geht. Wiederholungen sind außerdem stets im Text begründet; sie sind Textdeutungen. Sie heben ein dem Komponisten wichtig erscheinendes Attribut *(omnipotens, unigenite)* eindringlich hervor oder erhöhen den Affektcharakter beispielsweise des *miserere*.

Damit ist allgemein ein wichtiges Moment der Darstellung der Textgehalte berührt. Der liturgische Text ist für den Komponisten längst nicht mehr Gefäß einer unantastbaren dogmatischen Aussage allein, sondern lebendige menschliche Sprache, die er Wort um Wort nachempfindet und nachgestaltet. Er sucht daher weniger die gleichsam hinter der Sprache verborgenen Mysterien, um sie in unhörbaren Kanonsymbolen abzubilden, als vielmehr die Satz um Satz gebotene konkrete Aussage, um sie in der musikalischen Nachschöpfung rhetorisch wirksam zu machen. Von den Gehalten des Textes interessieren ihn voran die Affekte. So wird das *Laudamus te, adoramus te* zu einem ebenso lebhaft gerufenen Loben und Anbeten wie das *miserere* zu einer verhaltenen Bitte. Aber auch die eigentlichen Geheimnisse des liturgischen Textes erscheinen mit den sinnlich wahrnehmbaren Mitteln der modernen Tonsprache faßbar dargestellt. Das *Deus pater omnipotens* zum Beispiel untermalt Willaert mit einem sukzessiven Einsetzen der Stimmen bis zum sechsstimmigen Klang. Das Geheimnis der Sohnschaft Christi macht er nicht nur durch die Wiederholung des c.f. des genannten Abschnitts *Deus pater omnipotens* bei den Textworten *Domine fili unigenite,* sondern auch durch melodische Verwandtschaften zwischen nahezu allen Stimmen der beiden Abschnitte deutlich.

Die rhetorische Nachgestaltung der Textgehalte steigert sich im Credo weiter. Sie erreicht ihren Höhepunkt in der melodischen und klanglichen Darstellung des *Crucifixus,* indem Willaert die einzelnen Stimmen, vor allem den Alt, in sprechenden Ausdrucksgebärden führt und den Klang nach moll verdunkelt.

Dem Sanctus liegt offensichtlich eine reale Raumvorstellung zugrunde. Ähnlich den vorausgehenden Sätzen fügen sich die Stimmen nacheinander zum vollstimmigen Klang, wobei aber die Deklamationsmotive noch knapper und einprägsamer als selbst im Kyrie gehalten sind. Wie Rufe ertönen sie zunächst gleichsam aus verschiedenen Richtungen, bis sich im 6. Takt der Chor zur homophonen Deklamation vereint.



Im Agnus Dei knüpft Willaert an die Deklamationsart des Kyrie und Christe an, wobei er vor allem die Darstellung rhetorischer Anrede zu einer kaum mit Vorbildern vergleichbaren Überzeugungskraft steigert.

Die Musik in Johann Fischarts Dichtungen

von

OTTO PETER-DE VALLIER

I

Unter der Signatur Ms S 126 $_{1+2}$ finden sich in der Zürcher Zentralbibliothek die gedruckten Vorreden zum ersten und zweiten Lautenbuch des Straßburger Druckers Bernhard Jobin[1]. Im ersten Band, zwischen dem Vorwort und einer „kurtzen Verwarnung vom Verstand" der Tabulatur, steht ein Gedicht von 758 Versen mit dem Titel *Ein Artliches lob der Lauten,* das von J. F. G. Mentzer – eines der zahlreichen Pseudonyme für Johannes Fischart – unterzeichnet ist. Aus der Beschäftigung mit dieser Dichtung ist die vorliegende Studie entstanden, welche die Musikforschung auf eine bisher wenig bekannte Quelle der Laienliteratur aufmerksam machen möchte.

Die Frage nach dem Nutzen, den die Erschließung solcher Laienquellen einbringen kann, hat H. Kretzschmar in seinem Aufsatz *Musikgeschichtliche Stichproben aus deutscher Laienliteratur des 16. Jahrhunderts* erörtert[2]. Es sei an dieser Stelle noch ergänzend vermerkt, daß bei der Interpretation von Laientexten besonders dann Vorsicht geboten ist, wenn es sich dabei um dichterische Einzeläußerungen handelt, die aus dem Textgefüge exzerpiert worden sind. Mit der Loslösung aus dem Zusammenhang gehen sie nämlich wichtiger funktioneller Momente verlustig, und die Reduktion auf den rein materialen Gehalt kann leicht zu Mißdeutungen führen.

Das Geburts- und Todesjahr Fischarts ist nicht urkundlich belegt[3]. Er kam 1546 oder 1547 als Sohn des Gewürzhändlers Johannes Fischart in Straßburg

---

[1] *Das Erste Bůch / Newerleßner / Fleissiger ettlicher vil Schöner Lautenstück... getruckt, Durch Bernhard Jobin, / Burger zů Straßburg* (1572) und *Das Ander Buch Newerleßner / Kunstlicher Lauten=/stück... ge=/truckt durch / Bernhard Jobin Burger zů Straßburg* (1573). – Die Aufbewahrungsorte teilt RISM (Recueils imprimés mit), wo die beiden Bände als 1572^{12} und 1573^{24} verzeichnet sind.

[2] In der Festschrift zum 90. Geburtstage... Rochus Freiherrn von Liliencron, Leipzig 1910.

[3] Vgl. die Biographie von A. Hauffen, *Johann Fischart. Ein Literaturbild aus der Zeit der Gegenreformation,* 2 Bde., Leipzig und Berlin 1921/22 (abgek.: Hauffen, *Fischart*).

zur Welt. Den väterlichen Beinamen Mentzer (von Mainz) führte auch der Sohn weiter. Eine Schwester verheiratete sich mit Bernhard Jobin, dem spätern Verleger der Schriften Fischarts. Der Jüngling gelangte in den Genuß einer vielseitigen Bildung. Caspar Scheidt – Fischarts Vetter – wurde sein „Preceptor“[1]. Als Mitglied der Meistersingerschule zu Worms hatte Scheidt 1561 seine *Reformation, Lob und satzung der Kunst Musika ... in Reymen gestelt,* und er wird damit auf das erwachende musikalische Interesse des jungen Fischart richtungweisend gewirkt haben[2]. Fischart schloß seine ausgedehnte Studienzeit in Paris, Straßburg und Siena durch die Promotion an der juristischen Fakultät der Universität Basel im Jahre 1574 ab[3]. In Straßburg, wo er 1576 Wohnsitz nahm, entstanden seine Hauptwerke, die sein Schwager Jobin seit 1570 herausgab. Von 1580 bis 1583 weilte Fischart als „advocatus camerae“ in Speyer. Hier heiratete er 1583 Anna Elisabeth Hertzog, die Tochter des Elsäßer Chronisten Bernhard Hertzog. Der Ehe, die durch das Hinscheiden Fischarts im Jahre 1590 ein jähes Ende fand, waren zwei Kinder entsprossen: Hans Bernhard (*1584) und Anna Elisabeth (*1588). – Werk und Persönlichkeit gerieten bald nach dem Tode des Dichters in Vergessenheit. Erst Bodmer, Gottsched, Lessing, Herder erwähnten ihn wieder. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzte eine intensive Beschäftigung mit Fischart ein, angeregt durch die Forschungen des Freiherrn von Meusebach. Eine kritische Gesamtausgabe fehlt bis heute noch[4].

Fischart gilt als ein Repräsentant der literarischen, politischen, kirchlichen und allgemein kulturellen Bestrebungen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Er ist der fruchtbarste Schriftsteller und stofflich der hervorragendste Kompilator seiner Epoche, „das größte komische und satirische Talent seines Jahrhunderts, das größte der deutschen Nation überhaupt“. Als Sprachspieler verfügt er über eine geradezu musikantische Virtuosität: stilistische Erscheinungsform eines uneingeschränkten Freiheitsstrebens.

Mit Versuchen zur Einbürgerung kunstvoller französischer Strophenformen in Deutschland folgt er den Spuren seines Lehrers und Blutsverwandten C. Scheidt, der – wie Hauffen nachweist – französische Liedtexte der beizubehaltenden Melodie wegen Silbe um Silbe getreu verdeutschte, so wie es später Lobwasser in seiner Übersetzung von Marots Psalmen getan hat[5]. In der glei-

---

[1] Vgl. A. Hauffen, *Caspar Scheidt, der Lehrer Fischarts,* Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, Bd. 66, Straßburg 1889 (abgek.: Hauffen, *Scheidt*).

[2] Faks.-Ausg. Berlin 1921. Vgl. W. Wackernagel, *Johann Fischart von Straßburg und Basels Anteil an ihm,* Basel 1870, S. 106.

[3] Vgl. ebenda.

[4] Zur Verfügung steht heute: H. Kurz, *Johann Fischarts sämtliche Dichtungen,* 3 Bde., Leipzig 1866/67 (abgek.: Kurz I–III). Ein ausführliches Werkverzeichnis bietet K. Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen,* Bd. II, § 183, Dresden 1884.

[5] Vgl. Hauffen, *Scheidt,* S. 106 (Gegenüberstellung von Beispielen von Lobwasser, Melissus und Scheidt).

chen Weise überträgt Fischart ein französisches Rondeau als Rundreimen[1] oder ein Allemant d'amour als „künstlich Tanz-Liedlin[2]". Hingegen bleibt er in seinen Psalmendichtungen vom französischen Vorbild unabhängig. Zu seinen Formexperimenten sind auch die „Etlich Sonnet" zu zählen, denen wir noch wegen ihres Inhalts begegnen werden. Sie stellen neben einem einzigen Sonett Christoph Wirsungs die frühesten Exempel dieser Gattung im deutschen Sprachgebiet dar.

Es folgt in chronologischer Reihenfolge eine Zusammenstellung und Beschreibung der wichtigsten Schriften oder Schriftstellen, welche die Musik betreffen.

1. *Ein Artliches lob der Lauten* (1572)

Dieses lyrische Hauptstück soll im II. Abschnitt des Aufsatzes abgehandelt werden.

2. Die musizierenden Frauen

Nach A. Hauffen[3] sind bisher 36 Bildergedichte Fischarts bekannt geworden, von denen 10 – unter ihnen auch die musizierenden Frauen – ohne Angabe des Verfassers überliefert sind, die aber Anton Englert Fischart zuschreiben konnte. Zum gleichen Ergebnis gelangte Hauffen auf Grund seiner Formanalysen.

Die musizierenden Frauen (bald nach 1573 entstanden) bilden einen Zyklus von zehn Blättern nach Zeichnungen von Tobias Stimmer[4]. Die Figuren stehen in rechteckigem Rahmen über einem Sockel, darin die aus je 12 Versen gereimten Gedichte dreispaltig angeordnet sind. Neun von den zehn Frauen spielen ein Musikinstrument. Die Frauen (Musen?) sind als Patrizierinnen in prächtige Gewänder nach der damaligen Mode gekleidet.

Nach den Ausdrücken Fischarts handelt es sich um folgende Tonwerkzeuge:

1. Laute: „Weils die grôst Kunst ist, schônster thon, Und aller Instrument ein Kron."

---

[1] Vgl. Kurz III, S. 99.

[2] Vgl. A. Hauffen, *Johann Fischarts Werke. Eine Auswahl*, 3 Teile, Stuttgart 1895 (abgek.: Hauffen, *Fischarts Werke* I–III). Zum „Allemant d'amour" s. Bd. III, S. 225 *(Ehzuchtbüchlein)*: „das künstlich und lehrreich Tanz-Liedlin... ist in den thon des Allemant d'amour gestellet". Die Bezeichnung Allemant muß zur Zeit des Erscheinens des *Ehzuchtbüchleins* im Jahre 1578 in Deutschland bekannt gewesen sein. Sie steht auch schon im Spielverzeichnis des Gargantua (*Geschichtklitterung*) zusammen mit dem „Wechsseldantz".

[3] In: Euphorion, 7. Ergänzungsheft, 1908, XI. Bildergedichte, S. 198–203.

[4] Aus der Widmung des Lautenbuches von 1572 („Dem... Kunstreichen Herrn Thobię Stimmer von Schaffhausen, meinem lieben Gevattern und besonders günstigen freündt") geht hervor, daß der bedeutende Zeichner und Maler ein Verwandter Jobins war. Fischart begleitete zahlreiche Bilder Stimmers mit Sprüchen und Reimen. In ihrer realistischen Manier bieten die Instrumentendarstellungen Stimmers zuverlässiges Material zur Instrumentenkunde.

2. Geige: „So ist die Geig das åltest Spil."
3. Quintern: „...die Quintern sei nachgemacht / Der Geigen..."
4. Orgel: „Ein Orgel mit so vilen stimmen"
5. Zwerchpfeif: „Die Zwerchpfeif erstlich / Midas macht."
6. Hakpret: „Das Hakpret ist ein alter fund."
7. Zinkenhôrner: „Da hat sie auch ganz wol bedacht / Die Zinkenhôrner auffgepracht."
8. Meßin Trommet: „Josephus[1] schreibt, das Moses eben / Hat die Meßin Trommet angeben."
9. Bombardt[2]: „Die Rußpfeiff, Schalmey wie man meint, Die Sackpfeiff sey jn auch verfreunt."

Das letzte Bild zeigt in groteskem Gegensatz zur Anmut der übrigen Bilder ein altes Weib, das statt des Musikspiels einen Kochtopf mit Löffel und Holzdeckel traktiert: „Da find ich Hafenist gut Platz"[3].

3. *Etlich Sonnet*[4]

Die sieben Sonette protestieren gegen die Politik der Katharina von Medici (um 1575). Im zweiten und dritten Stück verwendet Fischart die Saiteninstrumente als Gleichnisse einer gerechten Regierungsform:

II, V. 1–8:

Dann jedes rechtes Regiment
Soll gleichsam gstimmt sein wie die Seyten,
Die sich all in einander leyten.
Wann aber auff dem Instrument

Die grôbst[5] Seyt sich von andern trennt,
Vnd wolt nicht mit jhn stimmen ein,
Sonder derselben exlex[6] sein,
Da ist die Music schon geschåndt.

III, V. 1–5 und 8–10:

Wie jhr dann solchs in Franckreich secht,
Da nur ein Florentinisch Hennn,

---

[1] Gemeint ist Flavius Josephus, dessen geschichtliche Schriften Fischart als Quelle für seine Schilderungen der Entstehung der Instrumente bei den alten Hebräern gedient haben.

[2] Der Bombardt, nach Virdung eine Schalmeienart, ist von Fischart hier nicht als solcher bezeichnet. In Euphorion, a. a. O. S. 197, irrtümlicherweise als Sackpfeife aufgeführt.

[3] Vgl. Vorrede zum zweiten Lautenbuch: „sich an einem Glasbrecher und Hafenisten für ein Harfenisten vergaffen". Die Holzschnitte Stimmers sind reproduziert bei A. Andresen, *Der deutsche Peintre-Graveur*, III, S. 42, Nr. 67–75.

[4] *An Ehr vnd billicheit liebende Leser. / Etlich Sonnet. Huldrich Wisart.* Abgedruckt bei Hauffen, *Fischarts Werke* I, S. 399ff., und Kurz III, S. 78ff.

[5] Tiefste Bassaite (Virdung: „...die grossen saitten, wie woll sye grob synd").

[6] exlex: außer Gesetz.

Ein alte seyt vnd faule senn[1],
Die Gallos vnd das Hanengschlecht
Wil zu Capaunen machen schlecht...

Auß Musicseyten sennengflecht,
Darumb weil sich die rein Quintseyten[2]
Nicht nach dem alten Trummscheyt leyten...

4. Die *Geschichtklitterung*[3]

Fischarts deutsche Nachdichtung des Gargantua von Rabelais enthält weit zerstreut manche Bemerkungen über die musikalische Praxis, Soziologie und Pädagogik, die sich zu einem farbigen Mosaik fügen. Einige Details werden noch beleuchtet werden.

Im Erziehungsplan des jungen Gargantua nimmt die musikalische Ausbildung den ihr gebührenden Platz ein, auch hier rangiert die Laute an erster Stelle[4]:

„So viel die Instrument der Music betrifft, so lernet er auff der Lauten spilen, auf dem Spinet, der Harpffen, der Teutschen Zwerchpfeiff, dem Polnischen Sackpfeifflein, den Braunschweiger Hermele, die sie inn die Aermel stecken, der Cytthar, dem Zincken, den Posaunen: Aber die HarschHôrner[5] vnd Alpenhôrner sambt den Trommeten sparten sie zur andern zeit, der Flôten auff neun Lôchern, der Geigen, des Hackprets vnd der Sackebutte[6]."

Neben der Instrumentalmusik gilt das Interesse der polyphonen Musik, vorzugsweise heitern Genres:

„Nachgehends hatten sie jhren mut Musicisch mit vier vnd fünff stimmen zufiguriren, auß allerlei Partes, wie es Gernlachs [Gerlachs] Erben zu Nôrnberg Trucken môchten ..ein gut gesetzlin Bergreyen, Bremberger, Villanellen, vnnd Winnenbergische Reuterliedlin zusingen..."

Nach dem folgenden Zitat (S. 5) hält Fischart musikalische Äußerungen zur Parodie geeignet:

„Solt ich nit ein geistlichen Text vnder eine Weltliche weiß singen kônnen? oder ein Weltlichen Dantz auß der Psalmenweiß, Der Thorecht spricht, geigen kônnen?"

Analoges gilt nach seiner Auffassung für den Gesellschaftstanz:

---

[1] senn: Sehne.

[2] Die höchste Saite der 5chörigen Laute des 15. Jhs. trug den Namen „quintsaytt" (Virdung). Er blieb auch erhalten, als der 6. und 7. Chor dazukam. Agricola fordert, daß die Quintsaite unter allen „die reinst" sei.

[3] Hg. von A. Alsleben, *Synoptischer Abdruck der Bearbeitungen von 1575, 1582 und 1590,* Halle a. S. 1891.

[4] A. a. O. S. 277.

[5] Vgl. Grimm, *Deutsches Wörterbuch,* IV, 2: Harschhorn, Heerhorn. „...do habe inen der keyser die freyheit geben, dasz sy ...die harschhörner mitführen" (Stumpf 1586).

[6] Vgl. ebenda: Art der Bassposaune des 16. Jh., franz. *saquebute.*

„...ich sahe den Bettlerdantz auch wol große Herren dantzen, vnnd den Philipinadantz, dantz auch wol ein Bawer".

5. *Gesangbüchlin von Psalmen, Kirchengesängen vnd Gaistlichen Lidern* (1576)

Schon Ph. Wackernagel bemerkte[1], daß man dem Gesangbuch Fischarts zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt hätte. Daran hat sich bisher wenig geändert[2]. Das *Gesangbüchlein* von 1576 enthält Fischarts gereimte „Vorrede an das Gläubige Christenvölklin" (372 Verse), dazu nach den Angaben von J. Zahn[3] 177 Lieder, 30 davon aus der Feder des Herausgebers. Von den 116 Melodien erscheinen 6 hier zum ersten Male.

Im geistlichen „Wanderlied für Raisende Leut" ist das neuartige Muster für eine bisher wenig gepflegte Liedgattung erkannt worden. Daß Fischart sich auch in der geistlichen Liedschöpfung seiner Vorgänger auskennt, wird durch eine Andeutung in der *Geschichtklitterung* belegt:

„da fieng er an... mit etlichen schönen Lobwasserischen, Marotischen, Mentzerischen, Waldischen, Wisischen... Psalmen vnnd lidern, zu lob Göttlicher mildgüte gemacht, danck zusagen."[4]

Im Prolog zum Gesangbüchlein wird die Heilsamkeit des Psalmengesanges gepriesen:

V. 123 ff.:

Secht, das ist diser Psalmen nuz,
Der bösen trutz, der frommen schuz;
Vnd also soll man Lider singen,
Glaub und gedult mit aufzupringen.

Eindrücklich ruft Fischart dem Leser die „Gsangdicht" des Königs David in Erinnerung, der „sein Herz fein" machte „mit singen".

V. 179 ff.:

Allda er nicht die Harf verwarf,
Als ob ers nun nicht meh bedarf,
Sondern er übet sie vil mehr,
Hielts seiner Würden für ain Ehr.

---

[1] *Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im 16. Jh.*, Frankfurt/M. 1855, S. 386 und 649 ff.

[2] Das wechselvolle Schicksal des Gesangbüchlins ist geschildert von Hauffen, *Fischart*, S. 82–95.

[3] *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, IV, Gütersloh 1893. Als Aufbewahrungsort für Fischarts Gesangbuch wird von Zahn die Gräfliche Bibliothek in Wernigerode, von Wackernagel das Brit. Museum London angegeben.

[4] A.a.O. S. 276. Mit „Mentzer" ist Fischart gemeint. Von Burkard Waldis erschien 1553 der *Psalter. In newe Gesangweise gebracht.* Mit den „Wisischen" Liedern denkt Fischart an das *New Gesengbuchlen* von Michael Weysse (Gesangbuch der Böhmischen Brüder 1531).

V. 195:

Ja gar sich zu den Sångern stelt
Vnd zu Spilleuten sich geselt.

Fischart versäumt nicht, abschließend auf die Gottgefälligkeit der Musik hinzuweisen.

V. 231:

Dis spilen, danzen, raien, scherzen
Gfalt GOT aus ainfaltigem Hertzen.

V. 321:

Darumb zusingen euch nicht schamt,
Psalmsingen ist ain Englisch Amt.

6. Bildnisgedicht auf Bernhard Schmid[1]

Im Jahre 1577 veröffentlichte der Straßburger Organist B. Schmid d. Ä. bei Jobin: *Zwey Bücher. Einer Neü- / en Kunstlichen Tabu- / latur auff Orgel vnd Instrument*[2]. Die Vorrede stammt dem Stil und Inhalt nach sehr wahrscheinlich von Fischart. Der Verfasser weist auf die Bedeutung der weltlichen und geistlichen Musik im Leben der alten Völker hin und zieht Schlüsse für die Gegenwart, die Feinde der Kirchenmusik anfechtend, welche behaupten, daß „solche figurirte vnd artliche Musica gar zu große gelegenheit gebe zur leichtfertigkeit“[3].

Dem Orgeltabulaturbuch ist das Bildnis Schmids von Tobias Stimmer beigedruckt mit lateinischer Überschrift und lateinischen Versen. Derselbe Holzschnitt, jedoch mit deutschen Versen hatte schon 1571 die Druckerei Jobins verlassen[4].

Fischart zählt in seinem ganz der Musik gewidmeten Gedicht „fürnehme hohe Leut“ auf, die die Musik „gepflanzt han vnd geliebt,“ und er spricht den Wunsch aus, man möge „solch Kunst berůmpt so lange zeyt“ erhalten und fördern, weil sie eine Gottesgabe sei, die uns nach diesem armen Leben in die „Himlisch Musick“ einführe.

7. *Podagrammisch Trostbüchlin* (1577)[5]

Eines der zahlreichen eingeschobenen Gedichte[6] widmet Fischart der Musik als Trösterin und Freudenbringerin, spricht sich aber gleichzeitig gegen ungezügelten Genuß aus:

---

[1] Vgl. A. Englert in: Zs. für deutsche Philologie, Bd. 38.
[2] Vgl. RISM (Recueils imprimés) 1577 [12] und Zahn a. a. O. S. 62.
[3] Vgl. Englert a. a. O. S. 249.
[4] Das sehr seltene Exemplar befindet sich nach Angabe Englerts in der Kupferstichsammlung des Germ. Museums in Nürnberg.
[5] Abgedruckt bei Hauffen, *Fischarts Werke* III, S. 21–65.
[6] Ebenda, S. 31.

Dan die Music ist darum geben,
Das sie erquick des Menschen leben,
Derhalb soll man sie eh beschaiden
Zu Traurigkeit, als zu den Fräuden,
Dan wan man zu hoch ziecht die fräud,
So springt sie, wie ain gespannen sait[1].

8. *Philosophisch Ehzuchtbüchlin* (1578)[2]

Wie im „*Trostbüchlein*" warnt Fischart auch hier vor Unmäßigkeit in der Musik und rät zu weiser Anwendung dieses Heilmittels, wobei er sich auf Euripides beruft[3]:

„Der berümt Tragedischreiber Euripides strafet nicht unbillich ... diejenigen, welche zu den Panketen und Zechen die Musicische Instrument geprauchen. Dan, wie er schreibt:

‚Wer besser, das man die Music übet,
Wo man ist zornig oder betrübet,
Auf das man durch jr mittel still
Die traurigkeit oder den Vnwill,
Als das man sie prauch so vnbschaiden
Zu Malzeiten oder zu fräuden...
Dan wann man zu hoch ziecht die fräud,
So wird sie zur Vnsinnigkait...'"

9. Peter von Stauffenberg (1588)[4]

Fischart dichtete den Eingang zu der „History", wie er das von dem Organisten B. Schmid erneuerte Epos nennt, und lobt darin die musikalische Beflissenheit des Helden Peter von Stauffenberg.

So ûbt er sich auch noch darbei
Auff Seytenspilen allerley.

Fischart vergleicht den Ritter mit Achilles und mit Volker von Alzeye (dem „Altzenfidler"), die beide nicht nur zum Streite tüchtig, nicht nur mit der „Armbrostseyt", sondern auch mit der „Lautenseyt" umzugehen wußten, und zwar

Nicht alleyn umb sein lieblichkeyt
Vnd das es dient zur Hôfligkeyt,
Sonder weil es auch das Gemût
Artlich besânfftet vnd begût.

---

[1] Hier schließen sich noch 8 weitere Verse an.
[2] Vgl. Hauffen, *Fischarts Werke* III, S. 125–332.
[3] Ebenda S. 171.
[4] Vgl. Hauffen, *Fischarts Werke* I, S. 263ff.

II

Ein Artliches lob der Lauten

Wie eingangs erwähnt wurde, finden wir das Gedicht in der Vorrede zu B. Jobins erstem Lautenbuch von 1572, dem ein Jahr später das „Ander Buch" folgte. (1574 kam bei Jobin noch das *Teutsch Lautenbuch* Melchior Newsidlers heraus, und es ist möglich, daß auch die Verse zum Bildnis Newsidlers von Fischart herrühren.) Die rasche Aufeinanderfolge der Veröffentlichungen erstaunt uns nicht, herrschte doch für solche Lautenbücher eine außergewöhnlich günstige Marktlage.

Die Laute spielte im 16.Jahrhundert, da die Instrumentalmusik sich unter Ausprägung arteigener Formen zu verselbständigen begann, eine charakteristische und führende Rolle, die ihr schon wegen ihrer Verbreitung über ganz Europa und in allen höfischen und gebildeten Kreisen zuteil werden mußte[1]. Eine besondere Vorliebe für dieses Saiteninstrument zeigten die musikliebenden Humanisten vom Range eines Zwingli, Bonifacius Amerbach oder Felix Platter. Des letzteren Tagebuchaufzeichnungen sind von den heutigen Lautenfachleuten mit Interesse zur Kenntnis genommen worden.

Die Laute war als arabische Knickhalslaute über die Randzonen der islamischen Einflußsphäre nach Europa gelangt, wo sie in erster Linie von den Mauren Spaniens verbreitet wurde. Zu Beginn des 16.Jahrhunderts ist ihre instrumentale Form vollkommen ausgeprägt. Den klassischen Typus stellt die 6chörige Laute dar in der bekannten Quart-Terzstimmung (4-4-3-4-4).

Die deutsche Lautenmusik dieser Zeit ist einerseits durch spezifisch instrumentale Polyphonie ausgezeichnet, wie sie sich durch die Intavolierung vokaler Vorbilder entwickelte. Daneben finden sich auch homophone, von der Tanzmusik inspirierte Techniken, sowie die zahlreichen Mischformen. Jobins Lautenbücher bestätigen dies. Uns interessiert hier jedoch der Anteil Fischarts.

Die Vorrede zum ersten Buch[2], von Jobin signiert, doch von Fischart geschrieben, legt den Zweck der Sammlung dar:

„... Dieweil ich gesehen, das die hievor im Truck außgangne künstliche Lauttenbûcher, Vonwegen das sie in frembder vnd Jtaliânischer manier vnd weiß außgesetzt, nicht von jedermânniglichen ... in Teütschland haben ... mögen begriffen werden ... Derhalben versiehe ich mich, das ich mit disem ersten theil meines ... wercks, desgleichen ... nie in Teütscher Tabulatur also im truck gesehen worden, vilen zu Nutz ... solle dienen."

Das umfangreiche Gedicht, das der Vorrede folgt, soll in unserer Analyse nur nach inhaltlichen Gesichtspunkten untersucht werden. Diese waren bei der Auswahl und Reihung der Zitate wegleitend.

---

[1] „Ja selbst der Fürst und der Regent / Nemmen dich in jhr fürstlich hândt." (*Lob der Lauten* V. 663/64).

[2] Neudruck bei HAUFFEN, *Fischarts Werke* I, LVIff.

V. 1–12:

So die Musick gerhûmet würd,
Vmb jhr lieblicheyt, die sie fürt,
Daß sie die Menschen machet gûtig,
Fein freündtlich, sittig vnd demûttig,
Vnd die gemûtter so erregt
Gleich wie ein süsse red bewegt,
Vnd macht die wilden hertzen mildt
Den zorn vnd all vnwillen stillt:
Vnd dis als durch jr süßigkeyt:
So wird zwar nicht vnbillich heüt
Die Lauten also hoch erhebt,
Weil sie am meysten drinnen lebt.

Akzentuierung der Affektwirkung der Musik, die das Gemüt „erregt" und „bewegt" wie eine „süsse" Rede:

V. 402

So ist zwar nicht zufinden wol
Ein Musickspiel, welchs meh bewegt
Zur Thugendt, vnd all zucht erregt,
Gleich wie das schône Lautengwelb.

Aufzählung der von der Laute ausgehenden ethisch-pädagogischen Wirkungen. Sie ist es, die zur Tugend bewegt und die Kraft der Selbstbeherrschung erregt:

V. 449:

Sie macht nicht weinen, wie man schreibt,
Daß das Syrenisch gsang solchs treibt.

Warnung vor Verweichlichung und vor den verführerischen Kräften erotischer Musik:

V. 495:

Hierauß so ligt je hâll am tag
Was für ein krafft die Laut vermag,

V. 499:

Nemlich das sie kan Thugend lehren,
Vnd von bôsen gelüsten kehren.

Erkenntnis antithetischer Wirkungen der Musik auf das Willensvermögen: Ablenkung von bösen Gelüsten, Hinlenkung zur Tugendhaftigkeit: Aufhebung bzw. Aktivierung der menschlichen Neigungen:

V. 416:

Wie sonst von andern spielen werden
Die leüt gantz forchtsam, zornig, wild.

V. 720:

Der thon würd sich wol an jn rechen,
Vnd jhn zerstôren leib vnd seel.

V. 735:

Du solt vns einen Artz verwesen
Der leid vnd kranckheit macht vergessen.

V. 125:

Vnd stelt zů frieden sůß die hertzen,
Vnd macht vergessen jhren schmertzen.

Übertragung der Affektwirkungen auf die Musikinstrumente, die durch bloße Töne positive und negative Empfindungen hervorrufen können. Fischart glaubt an medizinisch-therapeutische Kräfte in der Musik und damit an die Möglichkeit, durch sie seelische oder körperliche Krankheiten zu heilen[1].

Fischarts Klangempfinden ist so sehr von dem Schönheitsideal seiner Zeit durchdrungen, daß seine harte Verurteilung des „wilden schalls", der vielen Blas- und Schlaginstrumenten eigen ist, begreiflich erscheint. Wir werden an Virdung erinnert, der die Instrumente, die nicht „zů der sůssen melodey dyenen", wie „Schweglen, Schellen, Jegerhorn" etc., „alle für gőckel spill" erachtet. Auch die „baucken... machen viel onrůwe... dann gantz kein holtseligkeit noch gůts daran ist, sunder eine vertempfung vnnd ein nydertruckung aller sůssen melodeyen". Drastisch ist die Schilderung des Satirikers Fischart in der Vorrede zum zweiten Lautenbuch:

„Aber sihet man nicht darneben, wie solche falsche Musicfreund ...lieber ein vngeschickten knall vnd schall... dann die sůseste zůsammen stimmung der Music hőren, vnd als bald alle reinklingende kunstliche Instrument vnd Lauten auff ein seit stellen, ...Trummenschlager ervordern, einen Weidmann mit dem Jägerhorn... für den Tisch stellen, ...sich an einem dåntzleinklopffer... Glaßbrecher von Hafenisten für ein Harfenisten vergaffen: vnd also solch... gerümpelspiel für alle Bayerische... Capellenmeisterey erwehlen."

V. 395:

So machten sie die Musae auch
Nicht gar hellschreyend, hart vnd rauch,
Sonder mit fleiß wol temperirt,
Die sůßigkeyt mit kunst geziert.

V. 51+55:

So ist sie auch nit vngestümm,
Gleich wie das Panisch grewel horn.

V. 301

Dis neydig stück macht nun bekandt
Das dich der håßlich Pan erfand,
Der auch das Jågerhorn angab.

V. 39:

Sie hilfft auch nicht zůr grewlicheit,
Zů blůt vergiessen, krieg vnd leid,
Wie feldtgeschrey, Trummeten, Trummen.

---

[1] Vgl. auch in der *Geschichtklitterung* S. 12: „Wie vil hat auch die Music gesund gemacht? Was ist aber die Music alß ein klingend frewd?"

V. 26:

Tracht nicht wie sie die ohren füll,
Vnd leut erdåub, wie manchs gesang,
Wie Zincken vnd Posaunenklang.

V. 443:

Ist nicht vnkünstlich wie die Trumm:
Macht nicht die leüt doll, dumm vnd stumm,
Gleich wie die Hörner vnd die Schellen.

Obschon Fischart zugibt, daß die Pfeifen an „Kunstlichkeyt" zugenommen haben, kann er seine Abneigung gegen das Blasinstrument nicht überwinden[1], und er überläßt das Loben deshalb jenen Poeten, „die solche Pfeiff gar hoch erheben"[2]. In der *Geschichtklitterung* spricht er ironisch von „Schalmeyen, feyffelen Schwegeln: maultrummen... Ruspfeiffen, vnd anderem kunstreichen Sackpfeiffengeschlecht". Ungeteilte Anerkennung genießt neben der Laute nur die Orgel[3], deren Werk alle die Pfeifen in „einer Harmony" vereinigt.

V. 437:

Sie macht nicht Nårrisch vnd leichtfårtig,
Vnhöflich, båwrisch vnd vnårtig,
Wie die Sackpfeiffen vnd Schalmeyen.

V. 319:

Dich arge Pfeiff, die mich verstelt:
Zu dem mir auch den mund verhålt,
Das ich zů dir nicht singen soll,
Wann du schon lautest etwas wol.

V. 351:

Dann ich kan je erachten wol,
Das auch die Pfeiffen nun zůmol
In kunstlichkeyt hab zůgenommen,
Darzů die Alten nicht seind kommen,
Vnd kompt von jhr die Orgel her,
Welche dann ist zůrhůmen sehr:
Auch weil all musickspiel allhie
Seind eins in einer Harmony.

Auch zahlreiche andere Schriftstellen beziehen sich auf die Rangordnung der Musikinstrumente, in der nach Fischart die Laute von jeher an erster Stelle stand.

V. 338:

[Die] Lauten, aller spiel ein kron.

---

[1] Vgl. Musizierende Frauen 5, V. 12: „Heut kann man sie zum schönsten boren", und 9, V. 7: „Welche man zwar muss lan passiren, das sie der Musick Namen fůren."

[2] Ebenda 5, V. 6.

[3] Ein *Lob der Orgel* von W. Spangenberg, Schüler Fischarts, wurde 1647 gedruckt.

V. 157:

Drumb hat sie als der grôste schatz
Bey den Musis den hôchsten platz.

V. 363:

Die Laut vor andern ghabt den rum:
Weil sie ist ein begriff vnd summ,
Vnd einhalt aller art vnd kunst
So alle Seitenspiel han sunst.

V. 213:

Wie man dan sicht zů vnser zeit
Wie sie gestiegen ist so weit.

Fischart versuchte den deutschen Namen Laute – der in Wirklichkeit aus dem arabischen *al'ûd*[1] (das Holz) auf uns gekommen ist – aus der Bezeichnung Laute für eine Schneckenart[2] zu erklären. Die falsche Etymologie ist hier nicht Absicht oder Scherz. H. H. Eggebrecht[3] spricht von den „irrtümlichen Etymologien" als „der verbreitetsten Art der Wiederherstellung einer ursächlichen Beziehung zwischen Terminus und Vokabel". Fischarts Fehletymologie ist die Folge einer Verknüpfung von Irrtümern: Nach der homerischen Hymne an Hermes spannte dieser jüngste Sohn des Zeus als erster klingende Saiten auf die leere Schale der Schildkröte und erfand damit jenes Instrument, aus dem sich die Lyra und Kithara entwickelten. In der humanistischen Nomenklatur erhielt die Laute, die mit der Lyra verwechselt wurde, den Namen χέλυς und dazu die lat. Übersetzung für Schildkröte: *testudo*. Die ungenaue Verdeutschung führte nach Fischart zu „Schnecke" und schließlich (über „Laute" als Schneckenart) zu „Laut", womit der aus trügerischen Schlüssen gezogene Kreis sich schließt. (Mit V. 627 trifft Fischart ungewollt das richtige: „Aber du, zartes holtz, bringst leben".)

V. 136:

Nun ist von seinem Handspiel klar
Das es ist von der Schneck entstanden,
Welchs man ein Laut nent in vil Landen,
Sonst heißts auff Griechisch vnd Latein
Ein Schneck, weil es ist gwelbet fein,
Vnd weil der erst der sie erfand
Seyten vber ein Schnecken spant:
Daher von jhr noch kommen viel
All andre gwelbte Seytenspiel:
Aber jr keins behalt den Namen,
Vnd bzeugt den vrsprung vnd den stammen
Gleich wie die Laut, die man allein
Ein Schneckenhauß nent zů Latein.

---

[1] Portug.: *Alaude*, span.: Laud, ital.: Liuto, franz.: Luth.

[2] Grimm, a. a. O.: Laute, eine Schneckenart, *bulla ficus*.

[3] *Studien zur musikalischen Terminologie*, Mainzer Akademie, Abh. der Geistes- u. Sozialwiss. Kl. Jg. 1955, Nr. 10, S. 125ff.

V. 527:

Sonst hat mans ein Cythar genent,
Aber es dient als auff ein end;
Dann Chelys welchs heyßt Schneck vnd Gwelb
Vnd Laut, wie wir nennen dasselb,
Begreifft in sich all dise Namen.

Auch das Wortspiel *Laute-Laude* (von *laus*) und die Verbindung des welschen (ital.) Namens *liuto* mit *lieve* geht auf Kosten etymologischer Wirklichkeit. Es soll wohl bloß zeitgebundene Vorstellungen und persönliche Wünsche befriedigen.

V. 207:

Daher sie dann jr Namen preißt
Der zů Latein vom loben heißt,
Von Laude kompt beyd lob vnd Laut.

V. 391:

Daher dann ist die gmeine sag,
Das sie den Namen Liuto trag
Bein Welschen von der leichte nur,
Weil sie von holtz ist leicht vnd pur.

Virdung meinte, daß „an der formen eins Instruments nit vil gelegen" wäre. Fischart jedoch liebt gerade die Form des Lautencorpus, weil er darin ein Abbild des Menschenherzens und des Himmelsgewölbes sieht[1] („rund dem Himmel gleich gewelbt" Musizierende Frauen, V. 10).

V. 599 :

Du schöne halbe runde Welt,
Wer ist dem nicht dein baw gefält?

V. 129:

Drumb wie ein Hertz formieret seyen,
Weil sie das Hertz am meisten frewen.

V. 191:

Daß die halb himmelsründ vnd Sphär
Die himmlisch Concordantz erklär,
Das ein gewelb von holtz gebogen,
Mit todten dărmen nur bezogen,
Vnd auff ein höltzen thach[2] gespant
Soll klingen, singen allerhandt.

Auch auf bauliche Vorzüge weist Fischart hin. Das geringe Gewicht und die angemessenen Dimensionen waren in einer Zeit, da die Fürsten ihre Hofmusikanten auf die Reise mitzunehmen pflegten, ausschlaggebend. Ferner bedurfte man auch zu Serenaden und Aubaden leicht transportierbarer Instrumente.

[1] Im humanistischen Vokabular steht für Laute auch „Hemisphaerium".
[2] thach: Decke.

V. 381:

Auch han sies also zůgerüst
Das sie nicht vngemachlich ist,
Wie Instrument die blaßbålg brauchen,
Darmit ein wind sie hinein hauchen,
Sonder zutragen angenem,
Vnd sehr des menschen Leib bequem;
Ist von gebåw nicht wichtig, schwer,
Sonder sehr lüfftig, leicht vnd lår.

In weit höherem Maße als die Blasinstrumente hat sich die Laute seit ihrer Entstehung vervollkommnet. Die allmähliche Vermehrung der Saitenzahl wertet Fischart als Fortschritt. Die Erwähnung von sechs, sieben, acht und mehr Stimmen entspricht den in der zweiten Hälfte des 16.Jahrhunderts in Gebrauch stehenden Lautentypen.

V. 235:

Dieweil es heüt nichts hat zů deiten
Mit dreyen oder vieren seyten:
Sonder es würd gehöret heut
Der Musick gantz einhålligkeit
Mit sechs vnd acht vnd meher stimmen
Wies die neun Musas möcht gezimmen,
Sie bringt mit einem griff zuwegen
So viel, als sieben Menschen mögen.

Fischart argumentiert auch mit den spieltechnischen Vorzügen der Laute gegen die Blasinstrumente. Noch Praetorius[1], in dessen Ordnungslehre die Laute einen weit geringeren Platz einnimmt, bezeichnet sie als das Fundament, von dem aus man hernach „vff allen andern... Besaitteten Instrumenten... gar leicht das seinige praestiren kan".

V. 245:

Erstatt so vil als siben Geigen,
Oder vil Pfeiffen möchten zeigen,
Dann so vil stimmen, so viel bindt[2]:
Auch so regiert sie nicht der windt,
Der vngwiß blast gleich wie die Pfeiffen,
Sonder ein Künstlich hand zůgreiffen.

V. 255:

Vnd machet also fein geringer
Zů andern spielen auch die Finger.

V. 251:

Sie macht nicht schwach den Athem sincken,
Gleich wie Trummeten oder Zincken.

---

[1] *Synt.mus.* II, S. 61.
[2] bindt: Saite

In Verbindung mit der menschlichen Stimme erfüllt die Laute verschiedene Aufgaben: Sie stützt und färbt den Klang und verleiht dem polyphonen Stimmengewebe durch den gezupften Saitenton erhöhte Präzision und Durchsichtigkeit. Fischart schätzt deshalb die Laute vornehmlich als Begleitinstrument zum Gesang, dann auch als Soloinstrument. Als Orchesterinstrument dagegen erwähnt er sie nicht.

Wie stellt sich Fischart zum umstrittenen Problem der Priorität von Text oder Musik? Offenbar bevorzugt er einen Stil, der von der direkten Wechselwirkung zwischen zwei Kraftfeldern beherrscht ist, deren eine Quelle die Sprache, die andere aber eine aus der Klangvorstellung heraus gestaltete Musik ist. Das klangsinnliche Moment ist entscheidend.

V. 433:

Zů dem würd durch die klingend Seyt
Die Menschlich stimm sůß zůbereyt,
Vnd zů der lieblichkeyt gefürht,
Die sonst zů hoch schreyt vnd toniert.

V. 441:

Sie leyrt auch nicht auff eim Tenor.

V. 406:

...Fürnemlich so man braucht dasselb
Zů Künstlich stücken vnd muteten,
Zů nutzlich gdichten von Poeten,
Zů Psalmen, so heüt seind im gang,
Zů Erbarm lied, zů gůttem gsang.

V. 423:

Gleich wie die Alten allesammen,
Die jhr zů hülff mit worten kamen,
Vnd sungen drein ein dapffer gschicht
Oder ein nutzlich Lehr gedicht,
Darmit der Mensch mit sůssem klang
Nutz schöpffet auß der wort gesang:
Dann also můß man es vermängen
Den klang mit worten vnd gesängen
Auff das eins helff dem andern fein,
Vnd gang den leütten süsser ein.

V. 469:

Dann darumb ist der Text bedacht
Das er werd btracht vnd drein gebracht.

Mit beißendem Spott geißelt der Meister der Satire die Feinde der Musik, „dann diß ein gewisse Regel ist, wer die Music anfeind, ist keiner kunst freund" (Vorrede zum zweiten Lautenbuch). Dummheit, Sittenverderbnis, Gefühlsrohheit, dies sind die Ziele seiner scharfen, in glühender Verachtung für die „Tyrannen der Music" geschmiedeten Pfeilspitzen.

V. 703:

Vnd Seitenspiel ghört nicht in dMül:
Das ist, das sie nicht ghöret vil
Bey dollen schlamp zů vollen brůdern.

V. 707:

Dann (sagt man) von Biertranck vnd Wein
Sollen nicht naß die Seyten sein.

V. 91:

Da sonst im ghör steht der Musick thůn
So hat jhr bauch die Ohren nun.

V. 101:

Vnd machen stimmen allerley,
Gleich wie das Heckelbergisch gschrey[1].

Die aus dem Lob der Lauten zitierten Verse vermitteln ein klares Bild von Fischarts Musikanschauung.

Der Platonische Musikidealismus, der einst die Ethoslehre beseelte, ist auch in Fischart wieder lebendig. Das Wissen des Humanisten um die Existenz ethischer und heilender Kräfte in der Musik beruht zur Hauptsache auf der Kenntnis der antiken Quellen. Trotzdem sehen wir Fischart nicht in ausschließlicher Abhängigkeit von jenen Theorien. In der antiken Musikanschauung hatten klangsinnliche Qualitäten eine untergeordnete, wenn nicht sogar negative Bedeutung. Anders bei Fischart. Er hebt – in dieser Hinsicht ganz der Renaissance-Ästhetik verpflichtet – immer wieder die Schönheit, Lieblichkeit und Süßigkeit des reinen Klanges hervor. Selbst äußere Dinge wie Instrumentenform, Haltung und Spielweise stehen in der Wertung im Vordergrund.

Der Affektbegriff erhält eine persönliche Modifikation, indem der instrumentale Klang einbezogen wird. Dabei ist die einseitige Bevorzugung der Laute evident. Weder der Zeitgenosse Vincenzo Galilei, der sowohl als Praktiker wie auch als Theoretiker die Laute zur Darstellung erhabener Gefühle für das geeignetste Klangwerkzeug hält, noch etwa der zur nächsten Generation gehörige Marin Mersenne mit seinem vorsichtig abgewogenen Urteil über die Affektwirkung der Musikinstrumente, hegen eine so ausgesprochene Abneigung gegen Hörner, Trompeten und Pfeifen. Noch weniger ist dies bei Praetorius der Fall, der gerade in den kontrastierenden Wirkungen von weichen und penetranten Klängen ein Kunstmittel erkennt. Steht Fischart etwa noch im Banne jenes mythischen Wettstreites zwischen Apollon und Marsyas, in welchem der Antagonismus von Kitharistik und Auletik symbolisiert ist? Doch die Unmittelbarkeit der Sprache im Lob der Laute, die Klangfarbe und Melodie der Sprache Fischarts, kann nur einem ursprünglichen Erleben entsprungen sein, einem intensiven Klangerlebnis dieses Instruments.

[1] Hans von Heckelberg, der wilde Jäger im Schwarzwald. Vgl. Bechstein, Deutsches Sagenbuch, Leipzig 1853, S. 277 ff.

Mersenne sagt, daß Menschen mit feiner ausgebildeten Lebensgeistern den Klang der Saiteninstrumente dem der Trompeten und Flöten vorziehen. Dies trifft auch auf unsern Dichter zu, den feinsinnigen gebildeten Humanisten, der sich berufen fühlt, ein Paladin des „höchsten Schatzes der Musen" zu sein.

Im ganzen gesehen spiegelt das Lob der Laute das Schönheitsempfinden der damaligen Zeit. Fischarts Überzeugung von der Schädlichkeit einer zu bloßer Unterhaltung mißbrauchten Musik finden wir auch in Galileis Überlegungen. Dagegen trennt ihn vom Italiener das Verhältnis zur polyphonen Vokal- und Instrumentalmusik, in der Fischart das stilistische Ideal erblickt. Und sollte er zum ersten Lautenbuch nicht nur die Vorrede und das Lobgedicht verfaßt, sondern – was wir annehmen – auch bei der Zusammenstellung des Repertoires mitgearbeitet haben, so dürften wir in dem überwiegenden Anteil des Roland de Lassus ein weiteres Zeugnis für die bevorzugte Stilrichtung sehen, ist doch dieser Meister mit 19 neben 11 Sätzen von Arcadelt, Crecquillon, Ferrabosco, Scandello, Verdelot, Willaert, Zirler u. a. vertreten.

Die besondere Musikalität der Fischartschen Sprache konnte im Rahmen dieses Aufsatzes nicht untersucht werden, obwohl auch sie in erweitertem Sinne zu unserm Thema gehört. Auch auf die Beiträge zur deutschen Lieddichtung[1] und zur Entwicklung des Quodlibets kann nur hingewiesen werden[2].

In Joechers *Gelehrtenlexikon* (1787, Art. Fischart) heißt es: „Und dennoch wollte jemand 1776 einige seiner Schriften wieder auflegen lassen, welches aber ein guter Genius zur Ehre des Deutschen Geschmackes zum Glücke noch verhinderte." Dieses Urteil über Johannes Fischart mag durch die Vertiefung in den Geist seines Werkes auch im Blick auf die Musik mancherlei Korrekturen erfahren.

---

[1] Vgl. Ch. Williams, *Zur Liederpoesie in Fischarts Gargantua,* Halle 1909, Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, Bd. 35.

[2] Vgl. K. Gudewill, *Ursprünge und nationale Aspekte des Quodlibets,* Kongreßbericht New York 1961, Bd. I.

Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert

von

CARL DAHLHAUS

Das moderne Taktsystem beruht auf der Voraussetzung, daß die Noten feste Zeitwerte repräsentieren, die von der Taktart unabhängig sind. Der Zeitwert eines Taktes wird, abgesehen vom Tempo, durch den der Noten bestimmt, nicht umgekehrt der Zeitwert der Noten durch den des Taktes. Die ganze Note, die Semibrevis der Mensuralnotation, gilt als Maßeinheit und ein Taktzeichen wie $\frac{2}{4}$ oder $\frac{3}{4}$ als Bruchzahl.

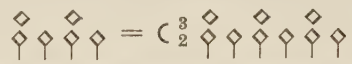
Die Proportionen der Mensuralnotation aber waren Gleichungen, nicht Bruchzahlen. Die Proportion $\frac{3}{2}$ bedeutet, daß die Zeit, die im einfachen Tempus imperfectum $\frac{}{}$ durch zwei Notenwerte ausgefüllt wurde, in der Proportion $\frac{3}{2}$ durch drei Notenwerte der gleichen Gattung ausgefüllt werden soll: $\frac{}{} \diamond\diamond = \frac{3}{2} \diamond\diamond\diamond$ oder $\frac{}{} \diamondsuit\diamondsuit = \frac{3}{2} \diamondsuit\diamondsuit\diamondsuit$. Der Zeitwert der Noten wird, im Gegensatz zum modernen Taktsystem, durch die Proportion bestimmt, nicht umgekehrt der Zeitwert der Proportion durch den der Noten. Und die Deutung der Proportionen als Gleichungen wurde, obwohl schon Gastoldis *Balletti* von 1591 den modernen „Akzentstufentakt" repräsentieren[1], bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts tradiert. Die einzelnen Momente der modernen Taktordnung sind in der abgeschlossenen Gestalt des Systems durch Wechselwirkung miteinander verbunden; dennoch sind sie nicht gleichzeitig, sondern nacheinander entstanden[2].

---

[1] H. Besseler, *Das musikalische Hören der Neuzeit,* Berlin 1959, S. 29.

[2] I. Herrmann-Bengen beschreibt die Auflösung der Proportionen als Voraussetzung des modernen Akzentstufentaktes: „Der Zeitwert des einzelnen Notenzeichens wird eine gleichsam absolute, feste Größe; er erstarrt. Dadurch geht seine Relation zum integer valor als Ausgangspunkt immer mehr verloren. Dies bewirkt, daß sich die Proportionen auflösen. Es bilden sich Gruppeneinheiten, die sich aus der Summe der absoluten Notenwerte ergeben: So entsteht die Voraussetzung zu dem, was wir den Takt nennen" (*Tempobezeichnungen,* Tutzing 1959, S. 24). Doch ist die Beschreibung der geschichtlichen Entwicklung nach dem Modell des pädagogischen Verfahrens, einen Takt zunächst aus festen Zeitwerten zusammenzusetzen, um dann die Schwerpunkte und das Tempo zu bestimmen, irrig oder doch fragwürdig.

Im älteren Proportionensystem des 15. und frühen 16. Jahrhunderts wurde der Notenwert, auf den eine Proportion zu beziehen war, offen gelassen. Ob mit dem Zeichen $\mathcal{C}\,\frac{3}{2}$ Semibreven oder Minimen gemeint waren, mußte vom Notentext abgelesen werden. Am Sinn der Proportion, an der Gleichung



änderte sich nichts, wenn man an Minimen statt an Semibreven dachte. Die Proportionen waren keine Taktzeichen und besagten nichts über eine Gliederung der Minimenfolge in 3 mal 2 oder 2 mal 3. Der Unterschied war auch dem 16. Jahrhundert nicht fremd; doch wurde er durch die Proportionen nicht ausgedrückt.

Seit dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts aber wurden die Proportionen auf den Tactus bezogen[1]. Das Zeichen des Tempus imperfectum diminutum $\mathcal{C}\!\!\!|$ schreibt, der Norm nach, den Tactus alla Breve vor[2], das Zeichen des Tempus imperfectum non diminutum $\mathcal{C}$ den Tactus alla Semibreve. Und die Proportion $\mathcal{C}\!\!\!|\,\frac{3}{2}$ bedeutet, daß die zwei Semibreven, die im einfachen Tempus diminutum $\mathcal{C}\!\!\!|$ einen Tactus alla Breve ausfüllen, durch drei ersetzt werden sollen, die Proportion $\mathcal{C}\,\frac{3}{2}$ dagegen, daß die zwei Minimen, die im einfachen Tempus non diminutum $\mathcal{C}$ einen Tactus alla Semibreve ausfüllen, durch drei ersetzt werden sollen.

Der feste Zusammenhang zwischen den Proportionen und dem Tactus aber wurde durch die Möglichkeit gestört, den Tactus alla Breve des Tempus diminutum $\mathcal{C}\!\!\!|$ mit dem Tactus alla Semibreve zu vertauschen und den Tactus alla Semibreve des Tempus non diminutum $\mathcal{C}$ mit dem Tactus alla Minima. Der Norm, dem langsamen Tactus maior, wurde als Ausnahme ein rascher Tactus minor entgegengesetzt. Und eine Untersuchung der auf den Tactus bezogenen Proportionen wäre haltlos ohne Berücksichtigung des Theorie des Tactus maior und minor.

Im System der auf den Tactus bezogenen Proportionen füllen, nach dem Buchstaben der Theorie, sämtliche „Tripeltakte" – $\frac{3}{1}, \frac{3}{2}, \frac{3}{4}, \frac{3}{8}$ – die gleiche Zeit aus. Wenn in der Proportion $\mathcal{C}\,\frac{3}{2}$ zwei Halbe und in der Proportion $\mathcal{C}\,\frac{3}{4}$ vier Viertel durch drei ersetzt werden, so sind die Zählzeiten der „Taktarten" $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{4}$ identisch. Also erscheinen auch die Tempobezeichnungen in einer anderen als ihrer modernen Funktion. Soll im modernen Taktsystem einem $\frac{3}{4}$-Takt die halbe Dauer eines $\frac{3}{2}$-Taktes zugeschrieben werden, so wirkt eine Tempobestimmung wie $\frac{3}{2}$ Adagio und $\frac{3}{4}$ Allegro als Überbestimmung eines Gegensatzes, den schon die Notenschrift darstellt. Im 17. Jahrhundert aber, das in der Theorie sämtliche Tripeltakte einander gleichsetzte, waren Tempobestimmungen wie die zitierte nichts weniger als überflüssig und tautologisch. Wenn Frescobaldi

---

[1] C. Dahlhaus, *Zur Theorie des Tactus im 16. Jh.*, AfMw XVII, 1960, S. 36.

[2] Der Ausdruck „alla Breve" bezeichnet nach älterem Sprachgebrauch bekanntlich einen Tactus, in dem der Nieder- und Aufschlag zusammen eine Brevis, nicht eine Semibrevis oder ganze Note, ausfüllen.

1624 in der Vorrede seines *Primo libro di Capricci* die Taktarten $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{4}$ nach Tempograden abstuft[1], fordert er Ungewöhnliches, nicht Selbstverständliches.

Eine Untersuchung über die Auflösung des Proportionensystems und die Entstehung des modernen Taktsystems im 17.Jahrhundert muß also drei Momente berücksichtigen, die eng zusammenhängen: 1. das Verhältnis zwischen Tempus diminutum ¢ und Tempus non diminutum C und zwischen Tactus maior und minor; 2. die Umdeutung der Proportionen von Gleichungen zu Bruchzahlen; 3. die Veränderung der Funktion der Tempobezeichnungen.

I

Um die Tactusregeln des 16.Jahrhunderts verstehen zu können, muß man drei Möglichkeiten der Relation zwischen Tempus diminutum ¢ und Tempus non diminutum C unterscheiden: Die Semibrevis des Tempus diminutum ¢ kann sich zur Semibrevis des Tempus non diminutum C wie 1 : 2, wie 2 : 3 oder wie 1 : 1 verhalten; sie kann doppelt so rasch, etwas rascher oder ebenso rasch wie die Semibrevis des Tempus non diminutum C geschlagen werden. Und die Ungewißheit der relativen Zeitdauer hatte eine Verwirrung der Terminologie zur Folge.

Nach Eucharius Hoffmann[2] gilt im Tempus non diminutum C der Tactus alla Semibreve als Tactus maior und der Tactus alla Minima als Tactus minor, im Tempus diminutum ¢ dagegen der Tactus alla Breve als Tactus maior und der Tactus alla Semibreve als Tactus minor. Die Bemerkung, der Tactus minor sei „maioris medium", setzt nur die Relation zwischen Tactus maior und minor, aber nicht zwischen Tempus diminutum und non diminutum fest; sie besagt nicht, daß die Semibrevis und die Minima des Tempus non diminutum C in allen Fällen mit der Brevis und der Semibrevis des Tempus diminutum ¢ identisch seien. Hoffmann unterscheidet[3] drei Meinungen über den Tactus: Nach der ersten wird das Tempus non diminutum C im Tactus alla Semibreve und das Tempus diminutum ¢ im Tactus alla Breve geschlagen, nach der zweiten auch das Tempus diminutum ¢ im Tactus alla Semibreve, aber rascher, und nach der dritten das Tempus non diminutum im Tactus maior und das Tempus diminutum im Tactus minor.

Die erste Meinung, nach der die Brevis die Tactuseinheit des Tempus diminutum ¢ und die Semibrevis die Tactuseinheit des Tempus non diminutum C bildet, folgt der Tradition; ob auch, nach der überlieferten Norm, die Brevis des

---

[1] „...e nelle trippole, ò sesquialtere, se saranno maggiori, si portino adagio, se minori alquanto piu allegre, se di tre semiminime, più allegre..."; zit. nach Herrmann-Bengen, a.a.O., S. 52.

[2] *Musicae practicae praecepta*, Wittenberg 1572, cap. 10; nach M. Ruhnke, *Joachim Burmeister*, Kassel 1955, S. 80f.

[3] A.a.O., cap. 11.

Tempus diminutum der Semibrevis des Tempus non diminutum gleichgesetzt, also der Zeitwert der Noten durch die Diminution halbiert werden soll, ist ungewiß, aber wahrscheinlich. Die zweite Meinung, die sowohl beim Tempus non diminutum als auch beim Tempus diminutum einen Tactus alla Semibreve fordert, zwingt, als Abweichung von der Norm, zur Suche nach einem Motiv: Daß das Tempus diminutum nicht alla Breve, sondern alla Semibreve geschlagen werden soll, ist begründet und verständlich, wenn man voraussetzt, daß sich die Semibrevis des Tempus diminutum und die Semibrevis des Tempus non diminutum nicht wie 1:2 verhalten, sondern durch eine geringere Differenz der Zeitdauer unterscheiden. Der Tactus springt über zum kürzeren Zeitwert, der Semibrevis, weil das Tempus diminutum langsamer geworden und dem Tempus non diminutum näher gerückt ist. Die Vermutung, daß der zweiten Tactusregel eine Verringerung der Differenz zwischen Tempus diminutum und non diminutum zugrunde liegt, wird bestätigt durch die dritte, die für das Tempus non diminutum 𝐂 einen Tactus maior und für das Tempus diminutum 𝐂 einen Tactus minor fordert. M. Ruhnke zeigte[1], unter Berufung auf Georg Quitschreibers *Musikbüchlein für die Jugend* von 1607, daß mit Tactus maior ein Tactus 𝐂 alla Breve und mit Tactus minor ein Tactus 𝐂 alla Semibreve gemeint sei. Quitschreibers Interpretation aber wäre absurd, wenn die Diminution noch eine Halbierung der Zeitwerte bedeutete: Der Tactus 𝐂 alla Breve verhielte sich zum Tactus 𝐂 alla Semibreve wie 4 : 1. Die dritte von Hoffmann zitierte Meinung ist nur verständlich, wenn man die Semibreven der Tempora gleichsetzt, so daß zwischen dem Tactus 𝐂 alla Breve und dem Tactus 𝐂 alla Semibreve die Relation 2 : 1 entsteht. Der ursprüngliche Sinn des Zeichens 𝐂 ist also in sein Gegenteil verkehrt. Nach der überlieferten Norm bedeutet das Diminutionszeichen, daß bei gleicher Dauer des Tactus die Zeitwerte der Noten halbiert werden; nach Quitschreiber aber besagt es, daß bei gleichem Zeitwert der Noten der Tactus doppelt so schnell geschlagen werden soll. Der Umschlag aber setzt eine Zwischenstufe voraus, auf der das Zeichen 𝐂 eine geringe Verkürzung des Zeitwertes der Noten fordert.

Das erste Zeugnis einer Auslegung des Zeichens 𝐂 als Diminution nicht des Zeitwertes der Noten, sondern der Dauer des Tactus scheinen Johannes Zangers *Practicae musicae praecepta* aus dem Jahre 1554 zu sein. Das Tempus non diminutum 𝐂 soll im Tactus alla Breve, das Tempus diminutum 𝐂 im Tactus alla Semibreve geschlagen werden. „Denique non diminutus dimidiatus circulus 𝐂 tactum refert 𝅜, diminutus vero 𝐂 𝐂 2 𝐂 tactum 𝅝“[2]. Aber auch die Zwischen-

[1] A. a. O., S. 81.

[2] *Practicae musicae praecepta*, 1554, lib. II, cap. 2. Auch Peter Eichmann schreibt dem Tempus non diminutum einen Tactus maior alla Breve und dem Tempus diminutum einen Tactus minor alla Semibreve zu: „Tactus maior est motio manu cantoris facta, duas semibreves comprehendens in hoc 𝐂 signo... Tactus minor est motio manu cantoris facta duas minimas comprehendens in hoc 𝐂 signo“ (*Praecepta musicae practicae*, Stettin 1604, fol. I 2 v).

stufe einer geringen Differenz der Tempora, die zwischen den Extremen der Halbierung und der Gleichsetzung vermittelt, wird von Zanger erwähnt. Er berichtet, daß bei einem Satz von Josquin im Tempus perfectum non diminutum zwar Arnold von Bruck einen Tactus alla Breve wählte, Stephan Mahu aber am Tactus alla Semibreve festhielt, der langsamer als beim Tempus diminutum geschlagen werden müsse. „Sic ratione non diminuti circuli subsequens Josquini exemplum ex Missa L'home arme Arnoldus de Bruk... ad tactum ▫ retulit... Verum Stephanus Mahu eodem in exemplo absentiam virgulae pariter in omnibus vocibus mensurae tarditatem indicare abseruit."[1] Die Bemerkung über das Fehlen des Diminutionszeichens in allen Stimmen läßt erkennen, daß Stephan Mahu an eine geringe Differenz zwischen Tempus diminutum und non diminutum dachte, im Unterschied zu der Relation 1:2, die notwendig ist, wenn das einfache Tempus und die Diminution zu gleicher Zeit in verschiedenen Stimmen vorgezeichnet sind.

Die Möglichkeit, das Tempus non diminutum 𝐂 durch eine nur geringe Differenz vom Tempus diminutum 𝐂 zu unterscheiden, scheint um die Jahrhundertmitte in Italien als neue rhythmische Qualität empfunden worden zu sein. Seit 1541 sprechen die Titel italienischer Drucke von „Madrigali a note negre" oder „alla misura breve"[2]. Der Ausdruck „a note negre" besagt, daß die Madrigale unter dem Mensurzeichen 𝐂 in Minimen und Semiminimen notiert sind statt unter dem Mensurzeichen 𝐂 in Semibreven und Minimen. Ungewiß aber ist einerseits, ob die Minimen und Semiminimen des Tempus non diminutum 𝐂 den Semibreven und Minimen des Tempus diminutum 𝐂 gleichzusetzen sind, und andererseits, was die Bezeichnung „alla misura breve" bedeutet. Die Verwirrung begann mit Pietro Aaron, der „alla misura breve" als „alla battuta della breve" verstand und eine heftige Polemik auf das Argument stützte, daß das Tempus non diminutum 𝐂 keinen Tactus alla Breve, sondern einen Tactus alla Semibreve fordere[3].

Ein Tactus 𝐂 alla Breve aber, wie ihn Aaron als Absicht der Madrigalisten vermutet oder um der Polemik willen unterstellt, ist ausgeschlossen. Sogar der Tactus 𝐂 alla Breve wurde um die Jahrhundertmitte als langsamer Schlag, als Tactus maior, empfunden und gewöhnlich durch den Tactus minor 𝐂 alla Semibreve ersetzt. Betrachtet man, nach dem Buchstaben der Mensuraltheorie,

---

[1] A.a.O.

[2] Th. Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jhs.*, Leipzig 1902, S. 47.

[3] „Tali Mandriali a note nere, non saranno cantati a brevi, ma a semibrevi, perche in un tempo, over battuta, non passa altro, che una semibreve, o tanto suo valore, laqual semibreve, o quantita sua, in detto segno, 𝐂, indugia tanto, quanto la breve di questo segno 𝐂, passa, e per tal modo da te è compreso, e creduto, che tali Mandriali si cantino a breve, e non secondo il proprio, e natura del segno, conchiudendo che tal misura, o tempo non e a breve, ma a semibreve, perche come habbiamo detto, non altro passa, che una semibreve per tempo" (*Lucidario in musica*, Venedig 1545, liber III, cap. 15).

die Minimen und Semiminimen unter dem Mensurzeichen C als Äquivalent der Semibreven und Minimen unter dem Mensurzeichen ¢, so verhielte sich ein Tactus C alla Breve zur Norm des Tactus ¢ alla Semibreve wie 4 : 1, wäre also zu zerdehnt, um das rhythmische Gefüge der „Madrigali a note negre" stützen zu können. Der von Johannes Zanger beschriebene Tactus C alla Breve ist nur sinnvoll, wenn die Zeitwerte der Noten im Tempus diminutum und non diminutum gleichgesetzt werden; die Notation „a note negre" aber schließt, wenn nicht durch die Verkürzung der Notenwerte ein Furioso entstehen soll, eine Gleichsetzung der Zeitwerte, also auch eine „battuta della breve" aus. Oder anders formuliert: unter der Voraussetzung, daß die Minima des Tempus non diminutum der Semibrevis des Tempus diminutum entspreche, ist einerseits ein Tactus C alla Breve eine sinnwidrige Zerdehnung der Schlagzeit und andererseits die Verkürzung der Notenwerte eine überflüssige Schreibmanier, da sie durch die Verlängerung des Zeitwertes der Noten, die das Mensurzeichen fordert, wieder aufgehoben wird; betrachtet man aber die Minima des Tempus non diminutum als Äquivalent der Minima des Tempus diminutum, so kann man zwar an der Interpretation der „misura breve" als „battuta alla breve" festhalten, ist jedoch gezwungen, den „note negre" einen Zeitwert zu geben, der die Deklamation zum hektischen Parlando verzerrt.

Die Notation „a note negre" ist nur sinnvoll, wenn man annimmt, daß die Verkürzung der Notenwerte durch die Dehnung des Zeitwertes der Noten, die das Mensurzeichen C fordert, nicht aufgehoben, sondern nur halb zurückgenommen wurde. Die Minima des Tempus non diminutum ist um ungefähr die Hälfte rascher als die Semibrevis des Tempus diminutum. Daß mit dem Ausdruck „alla misura breve" gemeint war, der Dirigent solle trotz des längeren Zeitwertes der Noten am Tactus alla Breve festhalten, ist unwahrscheinlich. Denn einerseits war schon der Tactus ¢ alla Breve ein sehr langsamer Schlag an der Grenze des deutlich Auffaßbaren, und andererseits ist nicht Verlangsamung, sondern Beschleunigung der musikalische Sinn der Notation „a note negre". Der rhythmische Charakter fordert einen Tactus C alla Semibreve oder einen Tactus C alla Minima; dem Tactus maior ¢ alla Breve und minor ¢ alla Semibreve stehen also ein Tactus maior C alla Semibreve und minor C alla Minima gegenüber, die um ungefähr die Hälfte rascher geschlagen werden müssen. Und der Ausdruck „alla misura breve" bedeutet nicht „alla battuta della breve", sondern „in verkürzter Notation" oder „mit verkürzter Zeitdauer des Tactus".

Die Beschleunigung erfüllt, obwohl sie irrational ist, nicht den modernen Tempobegriff. Denn sie bezieht sich, im Gegensatz zu einer Tempodifferenz im modernen Taktsystem, nicht auf eine Zählzeit als „Pulsschlag" der Musik. Im modernen Taktsystem sind die Sechzehntel eines Adagio etwas kürzere Zeitwerte als die Achtel eines Andante; sie repräsentieren ein langsameres Tempo, sofern die Viertelnote sowohl Zählzeit des Adagio als auch des Andante ist, aber ein rascheres, sofern die Achtelnote als Zählzeit des Adagio empfunden

wird, der Ausdruck „Adagio" also nur eine Dehnung des Zeitwertes der Noten und nicht der Dauer der Zählzeit bezeichnet. Dagegen war der Tactus des 16. Jahrhunderts nichts als eine äußere Stütze, und eine Vertauschung des Tactus maior 𝐂 alla Semibreve mit dem Tactus minor 𝐂 alla Minima bedeutete keine Änderung des rhythmischen Charakters. Zwar konnte das Verhältnis der Zeitwerte des Tempus non diminutum zu den Zeitwerten des Tempus diminutum, das durch die Notation „a note negre" und das Mensurzeichen 𝐂 nicht unmittelbar dargestellt, sondern nur indirekt angedeutet wurde, im 16.Jahrhundert als neue rhythmische Qualität empfunden werden, weil es irrational war, sich also, im Unterschied zu den Verhältnissen der Zeitwerte im strengen Mensuren- und Proportionensystem, nicht ausschreiben ließ. Auch ist das Irrationale eines der Momente des modernen Tempobegriffs. Doch genügt es nicht, um ihn zu begründen; es ist, abstrakt ausgedrückt, eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung.

Michael Praetorius unterscheidet 1619 einen „Tactus aequalis Tardior 𝐂, quo signantur Madrigalia" und einen „Tactus aequalis Celerior ¢, quo signantur Motetae"[1]. Der Tactus tardior werde angewandt, wenn die Bewegung rascher und die Notenwerte kürzer seien, der Tactus celerior dagegen, wenn die Bewegung langsamer und die Notenwerte länger seien. „Quia Madrigalia & aliae Cantiones, quae sub signo 𝐂 Semiminimis & Fusis abundant, celeriori progrediuntur motu; Motetae autem quae sub signo ¢ Brevibus et Semibrevibus abundant, tardiori: Ideo hîc celeriori, illic tardiori opus est Tactu."[2] Der Tactus tardior der Madrigale ist ein Tactus 𝐂 alla Semibreve, der Tactus celerior der Motetten ein Tactus ¢ alla Semibreve. Daß Praetorius an ein Verhältnis 2 : 1 zwischen den Zeitwerten des Tactus tardior und celerior dachte, wie A. Chybiński vermutete[3], ist unwahrscheinlich. Denn erstens erwähnt Christophorus Thomas Walliser, der schon vor Praetorius von einem Tactus tardior und celerior spricht, ohne den Ausdruck zum Terminus zu verfestigen, die Dehnung des Tactus alla Semibreve durch das Mensurzeichen 𝐂 nur als Möglichkeit und nicht als Notwendigkeit: „Signum Tactus Simplicis est semicirculus, vel cum lineola vel absque lineola: qui in hoc tardior, in illo vero celerior esse potest."[4] Zweitens wäre es unverständlich, daß Praetorius von einem „motus celerior" der Madrigale spricht, wenn die Verkürzung der Notenwerte durch eine Dehnung des Zeitwertes der Noten wieder aufgehoben würde. Und drittens sagt Praetorius von „Motetten, so uff des Orlandi de Lasso (...) Art gesetzet", daß man sie nur „zur noth ad Tactum alla Breve singen" könne[5]; die Einschränkung „zur noth" aber läßt erkennen, daß der Tactus 𝐂 alla Semibreve, der als Norm gelten soll,

[1] *Syntagma musicum* III, 1619; Faksimile-Nachdruck, hg. v. W. Gurlitt, Kassel-Basel-London-New York 1958, S. 49.

[2] A.a.O., S. 50.

[3] *Zur Geschichte des Taktschlagens,* SIMG X. 1908/09, S. 388.

[4] *Musicae figuralis praecepta brevia,* Straßburg 1611, cap. 7.

[5] A.a.O., S. 51.

kein Äquivalent des Tactus ¢ alla Breve, der gerade noch möglich ist, sein kann. Der Tactus tardior C alla Semibreve hält sich in einer unbestimmten Mitte zwischen dem Tactus ¢ alla Breve und dem Tactus celerior ¢ alla Semibreve[1].

Dem Tactus tardior entspricht ein Motus celerior, dem Tactus celerior ein Motus tardior. Aber zu meinen, Praetorius habe begriffen, daß rasche Zeitwerte ein langsames Tempo repräsentieren können, sofern sie auf eine langsame Zählzeit bezogen werden, wäre ein Mißverständnis. Noch haftet die Vorstellung einer raschen Bewegung am kurzen Zeitwert der Noten. Daß das Tempus non diminutum der Madrigale im Tactus alla Semibreve und nicht alla Minima geschlagen werden soll, besagt nicht, daß das Tempo der Madrigale trotz kürzerer Notenwerte langsamer als das der Motetten sei, sondern ist nichts als eine Konvention. Daß aber der Motus celerior der Madrigale einen Tactus tardior überhaupt zuläßt, bedeutet, daß ein Motus celerior nicht durch eine rasche Zählzeit, sondern ausschließlich durch kurze Notenwerte ausgeprägt wird.

II

Durch das Verfahren, die Proportionen auf den Tactus zu beziehen, wurde ihre Geltung eingeschränkt und genauer bestimmt. Im älteren Proportionensystem, das noch nicht den Tactus als Bezugseinheit voraussetzte, konnten mit der Proportion ¢ $\frac{3}{1}$ sowohl Breven als auch Semibreven und mit der Proportion C $\frac{3}{2}$ sowohl Semibreven als auch Minimen gemeint sein. Im System der auf den Tactus bezogenen Proportionen aber bestimmt die untere Ziffer einer Proportion einen Notenwert als Teil des Tactus: Die Ziffer 1 bezeichnet den Notenwert eines ganzen Tactus, beim Tactus ¢ alla Breve also die Brevis und beim Tactus C alla Semibreve die Semibrevis, die Ziffer 2 den Notenwert eines halben Tactus, beim Tactus ¢ alla Breve also die Semibrevis und beim Tactus C alla Semibrevis die Minima. Die unteren Ziffern setzen Notenwerte fest, die oberen deren Anzahl im Tactus proportionatus. In der Proportion ¢ $\frac{3}{2}$ werden zwei Semibreven, in der Proportion C $\frac{3}{2}$ zwei Minimen des einfachen Tempus diminutum bzw. non diminutum durch drei ersetzt.

[1] Nach G. v. Dadelsen stellt Praetorius „den älteren proportional unterschiedenen Tactus minor und maior, ausgedrückt durch das Zeichen des Tempus imperfectum non diminutum bzw. diminutum, die neueren Tactus tardior und celerior gegenüber. Ihr Bewegungsunterschied ist gefühlsmäßig oder affektmäßig begründet und von einer Tempoänderung im Sinne der mensuralen Proportionslehre deutlich zu trennen" (*Zu den Vorreden des Michael Praetorius*, Kongreßbericht Wien 1956, S. 109). Doch war die Relation zwischen Tempus diminutum und non diminutum schon im späteren 16. Jahrhundert unbestimmt, und die Termini Tactus maior und minor einerseits, tardior und celerior andererseits schließen sich nicht aus: Die Termini Tactus maior und minor bezeichnen ein rationales Verhältnis zwischen den Zeitwerten verschiedener Schlagarten der gleichen Mensur, die Termini Tactus tardior und celerior dagegen ein irrationales Verhältnis zwischen den Zeitwerten der gleichen Schlagart, des Tactus alla Semibreve, in verschiedenen Mensuren.

Das Notenbild einer auf den Tactus 𝐂 alla Semibreve bezogenen Proportion ist von dem eines modernen Taktes, der die ganze Note als Bezugseinheit voraussetzt, nicht zu unterscheiden. Und sofern das Zeichen 𝐂 $\frac{3}{2}$ eine Proportion zwischen Minimen darstellt, vermittelt das System der auf den Tactus bezogenen Proportionen zwischen dem älteren System, in dem mit der Proportion 𝐂 $\frac{3}{2}$ außer Minimen auch Semibreven gemeint sein konnten, und dem modernen $\frac{3}{2}$-Takt. Doch konnte noch im 17. Jahrhundert nicht nur die Semibrevis, sondern auch die Brevis Bezugseinheit der Proportionen sein; im Tactus 𝐂 alla Semibreve wird die Minima durch die Ziffer 2 als halber Tactus, aber nicht als „halbe Note" bestimmt, denn im Tactus alla Breve ist sie ein Viertel der Bezugseinheit. Andererseits ist im System der auf den Tactus bezogenen Proportionen, im Unterschied zum modernen Taktsystem, die Proportion 𝐂 $\frac{3}{2}$ ein Äquivalent zu 𝐂 $\frac{2}{2}$ und nicht als $\frac{3}{2}$-Takt die Verlängerung eines $\frac{2}{2}$-Taktes. Noch im späteren 17. Jahrhundert wurden die Proportionen als Gleichungen und nicht als Bruchzahlen verstanden.

Die Regel, daß die untere Ziffer einer Proportion einen Notenwert, bezogen auf den Tactus, bezeichne, war der Konkurrenz einer zweiten Interpretation der Proportionen ausgesetzt. Nach Christoph Praetorius bestimmt die obere Ziffer eine Anzahl von Semibreven und die untere Ziffer die Anzahl der Tactus, die durch die Semibreven ausgefüllt werden sollen. „Quomodo leguntur proportionum numeri? Superior notulas semibreves, inferior tactus numerat"[1]. Die Proportion 𝐂 $\frac{3}{2}$ bedeutet, daß zwei Tactus drei Semibreven umfassen, ein Tactus also drei Minimen. Einerseits demonstriert die Auslegung den Unterschied zwischen Proportionen und Takten; der Ausdruck „drei ganze Noten in zwei Takten" wäre als Beschreibung eines $\frac{3}{2}$-Taktes sinnwidrig und verrät, daß Christoph Praetorius in einem System bloßer Quantitäten denkt. Andererseits geraten die Interpretationen beim Tactus alla Breve in Widerspruch zueinander: Nach der ersten, die als Norm gelten darf, wird in der Proportion 𝐂 $\frac{3}{1}$ eine Brevis durch drei Breven, nach der zweiten, die Christoph Praetorius beschreibt, dagegen durch drei Semibreven ersetzt. Um eine Übereinstimmung zu erzielen, müßte man voraussetzen, daß Christoph Praetorius auch dem Tempus diminutum 𝐂 einen Tactus alla Semibreve zuschreibt, daß also, in Analogie zum modernen Taktsystem, sämtliche Proportionen, unabhängig vom Mensurzeichen, auf die Semibrevis bezogen werden. Demnach wäre aus dem Zusammentreffen des Systems der auf den Tactus bezogenen Proportionen mit der Möglichkeit, auch das Tempus diminutum im Tactus alla Semibreve statt im Tactus alla Breve zu schlagen, eines der Momente des modernen Taktsystems entstanden: die Verfestigung der Semibrevis zur ausschließlichen Bezugseinheit der Proportionen. Zur „ganzen Note" aber wurde sie erst durch die Umdeutung der Proportionen von Gleichungen zu Bruchzahlen.

---

[1] *Erotemata Musices*, Wittenberg 1574, lib. I, cap. 3.

Michael Praetorius unterscheidet[1] unter den dreizeitigen Proportionen eine Tripla maior $\frac{3}{1}$ und eine Tripla minor $\frac{3}{2}$; die Tripla maior $\frac{3}{1}$ werde von den „Itali moderni" auf das „Tempus perfectum maius ¢" bezogen, die Tripla minor $\frac{3}{2}$ auf das „Tempus perfectum minus C"[2]. Die Tripla maior ¢ $\frac{3}{1}$ repräsentiere einen langsameren Tactus in „Motetis & Concertis", die Tripla minor C $\frac{3}{2}$ einen rascheren Tactus „in Madrigalibus, praesertim autem in Galliardis, Courrantis, Voltis & aliis id generis Cantionibus, in quibus celeriori Tactu necessariò opus est"[3]. Daß die Tripla maior ¢ $\frac{3}{1}$, im Widerspruch zum älteren Proportionensystem und in Übereinstimmung mit dem modernen System der Taktarten, langsamer ist als die Tripla minor C $\frac{3}{2}$, verrät nach H. Heckmann, daß Praetorius die Proportionen nicht mehr als Gleichungen, sondern als Bruchzahlen verstehe. „Das, was hier noch als Proportion bezeichnet wird, bekommt einen völlig neuen Sinn, nach dem der Zähler des diese Proportion bezeichnenden Bruches die Anzahl, der Nenner den Wert der im Tactus enthaltenen Noten angibt. Der Takt, der unter dem Zeichen $\frac{3}{2}$ steht, heißt zwar noch Proportio sesquialtera, ist aber nichts anderes als der Drei-Halbe-Takt"[4]. Daß Praetorius' Theorie der Tripla und Sesquialtera das ältere Proportionensystem durchkreuzt, ist unleugbar, läßt aber nicht nur den Schluß zu, sie sei die erste Darstellung des modernen Systems der Taktarten; sondern sie kann auch – und muß also – aus dem System der auf den Tactus bezogenen Proportionen begriffen werden.

Daß Praetorius das ¢ als Zeichen eines „Tempus perfectum maius" und das C als Zeichen eines „Tempus perfectum minus" erklärt, besagt nichts anderes, als daß er in der Theorie der Tripla – im Unterschied zu seinen Tactusregeln für das einfache, zweizeitige Tempus diminutum und non diminutum[5] – dem Tempus diminutum ¢ einen Tactus tardior alla Breve statt eines Tactus celerior alla Semibreve zugrunde legt. Und wenn er, um die Interpretation des ¢ als Zeichen eines „Tempus perfectum maius" zu stützen, die „alten Musici" zitiert[6], so meint er nicht, daß der Ausdruck „Tempus perfectum" für eine zweizeitige Mensur auf alter Überlieferung beruhe[7], sondern nur, daß im 16. Jahrhundert das Tempus diminutum in einem Tactus ¢ alla Breve geschlagen worden sei, der langsamer, umfassender, „größer" als der Tactus C alla Semibreve sei.

Die Tripla maior ¢ $\frac{3}{1}$ setzt einen Tactus alla Breve voraus und ist nach der Regel des Christoph Praetorius zu interpretieren, bedeutet also, daß drei Semibreven einen Tactus alla Breve ausfüllen. Und da ein Tactus ¢ alla Breve um ungefähr die Hälfte langsamer ist als ein Tactus C alla Semibreve, repräsentiert die Tripla maior ¢ $\frac{3}{1}$ einen Tactus tardior und die Tripla minor C $\frac{3}{2}$ einen

[1] A. a. O., S. 52.
[2] A. a. O., S. 52.
[3] A. a. O., S. 53.
[4] *Der Takt in der Musiklehre des siebzehnten Jhs.*, AfMw X, 1953, S. 117.
[5] Vgl. oben S. 229.
[6] A. a. O., S. 49.
[7] Vgl. Heckmann, a. a. O., S. 136.

Tactus celerior. Daß das ¢ im zweizeitigen Tempus einen Tactus celerior, in der Proportion ¢ $\frac{3}{1}$ dagegen einen Tactus tardior bezeichnet, ist im Wechsel zwischen Semibrevis und Brevis als Bezugseinheit begründet. Die Übereinstimmung des Unterschieds zwischen dem Tactus tardior ¢ $\frac{3}{1}$ und dem Tactus celerior C $\frac{3}{2}$ mit der Tempodifferenz zwischen einem $\frac{3}{1}$-Takt und einem $\frac{3}{2}$-Takt aber ist nichts als ein Zufall.

Daß der zweite von Heckmann[1] zitierte Zeuge einer modernen Auffassung des Systems der Taktarten, Marin Mersenne, die Proportionen als Bruchzahlen und nicht als Gleichungen verstanden habe, scheint unleugbar zu sein. Denn nach Mersenne[2] verdoppelt die Proportio sesquialtera $\frac{3}{2}$ die Geschwindigkeit der Proportio tripla $\frac{3}{1}$ und die Hemiolia proportio $\frac{3}{4}$ die Geschwindigkeit der Proportio sesquialtera $\frac{3}{2}$. Doch wird andererseits die Proportio tripla $\frac{3}{1}$ von Mersenne noch immer als Gleichung auf das Tempus aequale C bezogen; drei Semibreven der Proportio tripla füllen die gleiche Zeit aus wie eine Semibrevis des Tempus aequale[3]. Die absurde Konsequenz des Verfahrens, die Proportio tripla als Gleichung auf das Tempus aequale, die Hemiolia proportio aber als Bruchzahl auf die Proportio tripla zu beziehen, ist die Meinung, der Zeitwert der Noten sei in der Hemiolia proportio ($\frac{3}{4}$) gegenüber dem Tempus aequale ($\frac{4}{4}$) auf ein Drittel reduziert. „Haec proportio duplicat velocitatem sesquialterae, eiusque duratio tertia parte Temporis aequalis aestimatur."[4] Was der Anfang einer modernen Theorie des Systems der Taktarten zu sein schien, erweist sich als bloßer Irrtum eines Außenseiters, wenn auch als verständlicher. Einerseits war Mersenne noch im überlieferten Proportionensystem befangen, andererseits versuchte er, die Beobachtung einer Tempodifferenz zwischen $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{4}$ in der musikalischen Praxis mathematisch zu formulieren. Im Unterschied zum modernen Taktsystem aber war die Tempodifferenz im 17. Jahrhundert ein irrationales Akzidenz zum Proportionensystem und wurde durch die Notation nicht ausgedrückt.

Carissimi erklärte das Akzidenz zum Wesen der Sache. Er verpönt die Gewohnheit, alle dreizeitigen Proportionen im gleichen Zeitmaß zu schlagen. „Es befinden sich zwar nicht wenig / welche in allen Triplis ohne Unterscheid einerley Tact und Mensur gebrauchen / geben darbey vor / die vilfältige Veränderung

---

[1] A. a. O., S. 116f.

[2] *Harmonicorum libri XII*, Paris 1648, S. 153: „Sesquialtera proportio hoc signo notatur $\frac{3}{2}$ ◊◊◊. Numerus 3 suprascriptus ostendit tres notulas minimas (Mersenne irrig: semiminimas) mensuram facere, quarum duae Tempori aequali serviunt. Haec proportio fere duplicat velocitatem Triplae quoad durationem mensurae. Hemiolia proportio sesquialterae medietatem valet..."

[3] A. a. O.: „Tripla proportio mensurae inaequalis signatur tantum hoc proprio charactere $\frac{3}{1}$. Suprapositus numerus significat tres notulas semibreves unam mensuram absolvere, quarum unica mensuram ordinariam Temporis aequalis implebat; eandemque temporis durationem quam mensura Temporis aequalis sortitur. Tota autem varietas partium inaequali motu constat."

[4] A. a. O.

der Zahlen seye nur von den Componisten erfunden / die Musicos dardurch zu vexiren / aber weit gefehlt". Daß die Proportion $\frac{3}{2}$ nicht das Doppelte der Proportion $\frac{3}{4}$, sondern eine Ausfüllung des gleichen Tactus durch andere Notenwerte ist, wird als Sinn der Notation noch immer vorausgesetzt: „daß die Triplae alle in der Quantität Außtheilung oder Proportion überein kommen / gesteht man gern". In der musikalischen Wirklichkeit aber herrscht nicht die papierene Gleichheit der Quantitäten, sondern eine Vielfalt verschiedener Tempocharaktere: „aber in der Qualität Langsam- oder Geschwindigkeit / oder wie es die Italiäner Tempo, und die Franzosen Mouvement nennen / wird rotundè negirt / und gäntzlich widersprochen"[1].

Noch 1678 interpretiert Giovanni Maria Bononcini die Proportionen als Gleichungen. Die untere Ziffer bezeichnet einen Notenwert als Teil des Tactus im zweizeitigen Tempus, die obere Ziffer die Anzahl der Notenwerte, die in der Proportion einen Tactus ausfüllen sollen. „De gli altri [segni] poi che seguono, per maggiore brevità si dà questa regola generale, che il numero sotto posto denota quante figure andavano, ò s'intende, che andassero alla battuta, & il sopra posto, quante ne vadino per l'avenire"[2]. Unterschiede im Zeitmaß des Tactus sind nicht von der unteren Ziffer der Proportionen, sondern einzig von Zusatzbestimmungen wie Adagio oder Presto abzulesen. „Tutte le proporzioni di battuta ineguale si devono anch'esse constituire sotto la medesima battuta ineguale, non variandosi altro, che alle volte il moto in questa maniera, cioè facendolo hora ordinario hora adagio, & hora presto"[3].

Auch nach Daniel Speer sind die Proportionen $\frac{3}{1}\,\frac{3}{2}\,\frac{3}{4}\,\frac{3}{8}$ nichts als verschiedene Schreibungen des gleichen „gemeinen Trippel-Tactes"[4]. Vom „gemeinen Trippel-Tact" aber unterscheidet Speer den „Sesquealter Trippel-Tact $\frac{6}{4}$ mit welchem der der sechs achtel Trippel übereinkommt $\frac{6}{8}$ wann er ein wenig geschwinder gegeben wird / und wird ein Sesquealter Trippel wie ein Ala breve, oder wie ein schlechter Gesang in Moteten tractirt"[5]. Der $\frac{6}{4}$-Takt gilt, wie der Name „Sesquealter-Tact" sagt, als Äquivalent eines $\frac{2}{2}$-Taktes. Und die Regel, er solle „Ala breve tractirt" werden, läßt erkennen, daß Speer mit dem Ausdruck „alla Breve", nach neuerem Wortgebrauch, einen $\frac{2}{2}$-, nicht einen $\frac{2}{1}$-Schlag meint. Gilt aber der Tactus alla Semibreve, den Speer „alla Breve" nennt, als Ausnahme, so muß der Tactus alla Minima die Norm gebildet haben. Das Zeichen ¢ repräsentierte also im System der Proportionen einen Tactus alla Semibreve, in

---

[1] *Ars cantandi,* Augsburg 1689, S. 16; zit. nach G. Schünemann, *Geschichte des Dirigierens,* Leipzig 1913, S. 107f.

[2] *Musico prattico,* Bologna 1678, S. 15.

[3] A. a. O., S. 28.

[4] *Grund-richtiger / kurtz / leicht und nöthiger Unterricht in der Musicalischen Kunst,* Ulm 1687, S. 33: „Ein gemeiner Trippel-Tact, deren vier seynd / als $\frac{3}{1}\,\frac{3}{2}\,\frac{3}{4}\,\frac{3}{8}$ welcher doch auch auf die oben bemelte Weiß / langsam / mittel und geschwind kan tractirt werden".

[5] A. a. O., S. 34.

der musikalischen Wirklichkeit aber einen Tactus alla Minima; und der Widerspruch ließ es ungewiß werden, ob durch die drei Viertel des $\frac{3}{4}$-Taktes der fiktive Tactus alla Semibreve oder der reale Tactus alla Minima auszufüllen sei. Die Mitte zwischen den Extremen aber ist der Zeitwert des $\frac{3}{4}$-Taktes im modernen Taktsystem.

Nach Wolfgang Caspar Printz wird in der Proportion $\frac{3}{4}$ durch die Ziffer 4 die Semiminima als Viertel der „gemeinen Zeit-Maaß-Art" C alla Semibreve bestimmt. „Eine solche Proportion wird angedeutet durch zwo Zahlen, deren obere die Zahl der Noten ist, so auff einen Tact gesungen werden, die untere aber derselben Größe andeutet, indem sie nehmlich anzeiget, wieviel derselben sonst in der gemeinen Zeit-Maaß-Art auff einen Tact gehen"[1]. Die Formulierung läßt es ungewiß, ob Printz das moderne Taktsystem oder das System der auf den Tactus bezogenen Proportionen voraussetzt, ob er den Noten einen festen und dem „Tact" einen variablen oder umgekehrt den Noten einen variablen und dem „Tact" einen festen Zeitwert zuschreibt. Im ersten Fall würde die Regel „Quo maior est quantitas numeri inferioris eo minor sit quantitas mensuralis et contra"[2] das gleiche sagen wie die Beschreibung der Proportion; im anderen Fall wäre sie eine Zusatzbestimmung über das Tempo.

Unmißverständlich wird die Vorstellung, daß ein $\frac{3}{4}$-Takt kürzer als ein $\frac{4}{4}$-Takt sei, erst 1695 von Daniel Merck formuliert. „Die Proportio Tripla ist / wann die Zeichen dess gewöhnlichen vier Vie tel Tactes nicht gefunden werden / und an statt deren vornen / oder anderstwo / Ziffern darfür gesetzt sind / so verliehret der Tact-Schlag ein Theil / also / dass nur 3. Theil geschlagen werden"[3]. Doch heißt es von der „Tripla sesquialtera $\frac{6}{4}$", sie sei „mit dem 3. Viertel Tripel gantz gleich / außgenommen / daß der Tact in 6. Theil eingetheilet wird"[4]; und ob Merck an eine Gleichsetzung der Viertelnoten oder der ganzen Takte, also an das moderne Taktsystem oder an das Proportionensystem denkt, ist nicht zu entscheiden. Von der Tripla maior $\frac{3}{1}$, der Tripla minor $\frac{3}{2}$ und dem „schwartzen Tripel" $\frac{3}{4}$ sagt Merck nur, daß sie „einen Tact außmachen"; und daß er einen immer gleichen Tactus meint, ist trotz seiner Auslegung des $\frac{3}{4}$-Taktes als Verkürzung des $\frac{4}{4}$-Taktes nicht ausgeschlossen. Denn die Tripla maior und minor wurden auch ohne Presto-Vorschrift so rasch gesungen, daß man sie nicht als das Vierfache und Doppelte des $\frac{3}{4}$-Taktes bestimmen konnte, ohne in Widerspruch zur Praxis zu geraten. An den archaischen „Taktarten" $\frac{3}{1}$ und $\frac{3}{2}$ fand das System der auf den Tactus bezogenen Proportionen bis zum frühen 18. Jahrhundert eine Stütze.

Ob die Proportionen als Gleichungen oder als Bruchzahlen aufgefaßt wurden, kann von der Geltung der Pausen abgelesen werden. In der modernen Notation

---

[1] *Phrynis Mitilenaeus,* Leipzig 1696; zit. nach Heckmann, a.a.O., S. 118.
[2] *Compendium musicae,* Guben 1668; zit. nach Heckmann, a.a.O., S. 118.
[3] *Compendium musicae instrumentalis chelicae,* 1695, cap. 6.
[4] A.a.O.

entspricht einem $\frac{3}{2}$-Takt eine $\frac{3}{2}$-Pause; in der Mensuralnotation dagegen ist ein $\frac{3}{2}$-Takt das Äquivalent eines $\frac{2}{2}$-Taktes, so daß eine Semibrevenpause ohne Punkt genügt. Und noch 1721 polemisiert Franz Xaver Murschhauser gegen $\frac{3}{2}$- und $\frac{3}{4}$-Pausen als eine der „Innovationes und Reformationes", die man „bey wenig Jahren her verspüret"[1]. Wenn man $\frac{3}{4}$-Pausen schreibe, müsse man auch $\frac{3}{1}$- und $\frac{3}{2}$-Pausen notieren. Das Argument erscheint Murschhauser als reductio ad absurdum[2]. Und es verrät, daß im frühen 18. Jahrhundert zwar die Taktvorschrift $\frac{3}{4}$ als Bruchzahl, die Proportionen $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{2}$ aber noch als Gleichungen verstanden wurden.

III

Im System der als Gleichungen verstandenen und auf den Tactus bezogenen Proportionen ist die Viertelnote der Proportion $\frac{2}{4}$ mit der halben Note der Proportion $\frac{2}{2}$ identisch. Die Proportion $\frac{2}{4}$ fordert einen $\frac{2}{4}$-Schlag, die Proportion $\frac{2}{2}$ einen $\frac{2}{2}$-Schlag. Veränderungen der Dauer des nach dem Buchstaben der Theorie immer gleichen Taktschlags wurden durch Tempobezeichnungen wie Adagio und Allegro vorgeschrieben. Die Differenz zwischen Adagio und Allegro aber war im frühen 17. Jahrhundert gering; als Extrem darf die Halbierung der Dauer des Taktschlags im Allegro gelten. Die Viertelnote eines Allegro $\frac{2}{4}$ ist also rascher als die halbe Note eines Adagio $\frac{2}{2}$, im Widerspruch zum modernen Notationssystem aber langsamer als die Viertelnote des Adagio $\frac{2}{2}$. Die Proportion $\frac{2}{4}$ fordert außer einem Übergang des Taktschlags zum kürzeren Notenwert eine Verdoppelung des Zeitwertes der Noten, die durch die Tempovorschrift Allegro nur halb wieder zurückgenommen wird.

Im frühen 17. Jahrhundert bestimmt also die Tempovorschrift die Dauer des Taktschlags und die Proportion oder Mensur den Zeitwert der Noten und die Bezugseinheit des Taktschlags. Im neueren Notationssystem aber ist außer der Dauer des Taktschlags auch der Zeitwert der Noten von der Tempovorschrift abhängig, und das Taktzeichen setzt ausschließlich die Bezugseinheit des Taktschlags fest. So erscheint der Unterschied zwischen einem Adagio $\frac{2}{4}$ und einem Allegro $\frac{2}{2}$ als extreme Tempodifferenz, denn die halbe Note des Allegro ist rascher als die Viertelnote – und nicht nur als die halbe Note – des Adagio. Als reale Tempodifferenz wird allerdings nur der Unterschied in der Dauer der

---

[1] *Academia Musico-Poetica Bipartita*, Nürnberg 1721, S. 19.

[2] A. a. O.: „Sie geben vor / der gantze Suspir könne nicht mehr gelten / dann zwei Cromas, folgends müsse zu Ersetzung der dritten Fuseln / in dem Drittel oder Vierthel Tact, nothwendig der halbe 𝄾 Suspir hinzu kommen. Wann dann deme also (widersetze ich) so muß in $\mathbb{C}_1^3$ Tripla maiori dem 𝅜 gantzen Pausen auch noch ein 𝄻 Drittel Pausen / und in der $\mathbb{C}_4^6$ sesquialtera dem 𝄼 halben Pausen auch noch ein 𝄿 suspir (andere Exempel mehr zu geschweigen) beygesetzt werden / welches dann auch schon einige zugeben wollen. Was aber dieses vor Consequenzen nach sich ziehe / laß ich andere erachten".

Schlagzeiten[1] – der Viertelnote des Adagio und der halben Note des Allegro – empfunden. Daß außerdem der Zeitwert der Noten im Allegro $\frac{2}{2}$ auf die Hälfte reduziert erscheint, ist ein Relikt des Proportionensystems in der neueren Notation, ein versprengtes Bruchstück der Methode, die halbe Note der Proportion $\frac{2}{2}$ der Viertelnote der Proportion $\frac{2}{4}$ gleichzusetzen. Die Umdeutung der Proportionen, die als Gleichungen verstanden wurden, zu Taktzeichen, die als Bruchzahlen gelten, aber erzwingt die Vorstellung einer extremen Tempodifferenz zwischen einem Adagio $\frac{2}{4}$ und einem Allegro $\frac{2}{2}$: Die Halbierung des Zeitwertes der Noten im Allegro, die ursprünglich durch die Proportion $\frac{2}{4}$ ausgedrückt wurde, muß der Tempobezeichnung zugeschrieben werden, wenn nicht die Voraussetzung des Systems, daß ein Takt, abgesehen vom Tempo, eine Addition von Noten mit festen Zeitwerten sei, aufgehoben werden soll.

Ein Versuch, an der ursprünglichen Deutung der Zeichen festzuhalten und die Tempovorschrift ausschließlich auf die Schlagzeit zu beziehen, würde an seinen Konsequenzen scheitern. Denn wenn mit der Tempobezeichnung Allegro nur die Differenz des $\frac{2}{2}$-Schlags vom $\frac{2}{4}$-Schlag des Adagio und nicht außerdem noch die Reduktion des Zeitwertes der Noten auf die Hälfte gemeint wäre, müßte es auch im neueren Notationssystem möglich sein, Adagio $\frac{2}{2}$ und Allegro $\frac{2}{4}$ zu schreiben, wenn ausgedrückt werden soll, daß die Viertelnote des Allegro $\frac{2}{4}$ gegenüber der halben Note des Adagio $\frac{2}{2}$ im gleichen Verhältnis beschleunigt ist wie die halbe Note eines Allegro $\frac{2}{2}$ gegenüber der Viertelnote eines Adagio $\frac{2}{4}$. Daß uns aber ein Adagio $\frac{2}{2}$ als Überbestimmung eines langsamen Zeitmaßes, wenn nicht als widersinnig erscheint, bedeutet, daß wir in einem Allegro $\frac{2}{2}$ die Halbierung des Zeitwertes der Noten nicht dem Taktzeichen, sondern der Tempovorschrift zuschreiben.

Vincentius Jelich konfrontiert in der 1622 gedruckten Solomotette „Oculi tui“[2] die Tempobezeichnungen „Tardi“ und „Allegro“ ohne einen Wechsel der Mensur oder Proportion.

Daß die Allegrovorschrift eine Verkürzung des Zeitwertes der Noten ausdrücken soll, ist ausgeschlossen; das Gegenteil, eine Dehnung, läge näher. Die Behauptung, daß die Tempobezeichnung nur das Notenbild bestätige[3], ist also nicht irrig, aber unklar, denn sie läßt es offen, was im frühen 17. Jahrhundert zu den Selbstverständlichkeiten zählte, die das Notenbild implizierte. War ein Schlagwechsel, ein Übergang vom $\frac{2}{2}$-Schlag „Tardi“ zu einem $\frac{2}{4}$-Schlag „Allegro“,

[1] Der Ausdruck „Schlagzeit“ bezeichnet nach gewöhnlichem Sprachgebrauch die Hälfte eines Tactus, z. B. die Minima eines Tactus alla Semibreve.

[2] Zit. nach Herrmann-Bengen, a. a. O., S. 69.

[3] Herrmann-Bengen, a. a. O., S. 69.

selbstverständlich? Oder ist der Ausdruck „Allegro", ohne einen Schlagwechsel zu fordern oder vorauszusetzen, eine bloße Bezeichnung der kürzeren Notenwerte? Bedeutete ein Schlagwechsel, sofern er gemeint war, eine Änderung der rhythmischen Qualität, des „Pulsschlags" der Musik? Oder war ein rascherer Schlag nur eine äußere, technische Stütze kürzerer Notenwerte?

Will man die Allegrovorschrift nicht als Tautologie, als überflüssige Charakteristik eines ohnehin drastischen Notenbildes abtun, so ist man zu der Hypothese gezwungen, daß sie die kürzere Dauer eines Schlages mit kürzerer Bezugseinheit bezeichnet. Der Ausdruck „Allegro" muß auf einen $\frac{2}{4}$-Schlag bezogen werden; ungewiß aber ist, ob er die kürzere Bezugseinheit nur voraussetzt oder auch benennt. Der Gedanke, daß eine Tempovorschrift außer der Dauer auch die Bezugseinheit des Taktschlags bezeichnen könne, erscheint widersinnig, solange man im modernen Takt- und Temposystem befangen ist. Die Gewohnheit aber, die ihn absurd wirken läßt, die moderne Notationsmanier, ein Adagio in kurzen und ein Allegro in langen Notenwerten zu schreiben, ist nicht selbstverständlich, sondern eher paradox, obwohl man sie sowohl historisch erklären als auch psychologisch rechtfertigen kann[1].

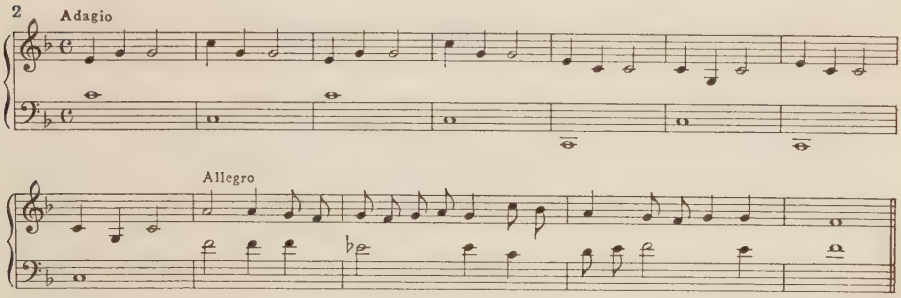
Man könnte in Jelichs Motette den Schlagwechsel durch das Zeichen $\frac{2}{4}$ ausdrücken und die Proportion als Gleichung verstehen, ohne daß sich das Ergebnis der Notation änderte. In Jelichs Notierung ist beim Übergang zum $\frac{2}{4}$-Schlag die Halbierung der Dauer des Schlages eine Konsequenz des Festhaltens am gleichen Zeitwert der Noten. Schreibt man dagegen beim Übergang zum $\frac{2}{4}$-Schlag die Proportion $\frac{2}{4}$ vor, so erscheint die Halbierung der Dauer des Schlages als Korrektur und Aufhebung der durch die Proportion geforderten Verdoppelung des Zeitwertes der Noten. Die Proportion wäre also, da sie ohne Wirkung auf das Resultat der Notation bleibt, ein überflüssiger Zusatz. Sofern aber der Schlagwechsel nicht durch eine Proportion ausgedrückt wird, liegt der Gedanke nahe, daß mit dem Ausdruck „Allegro" außer der kürzeren Dauer auch die kürzere Bezugseinheit des Schlages gemeint ist.

Daß der Schlagwechsel als Änderung der rhythmischen Qualität empfunden wurde, ist unwahrscheinlich, denn der Tardi- und der Allegroteil bilden einen geschlossenen Zusammenhang. Der Begriff des auf eine Schlagzeit bezogenen Tempos hat also einen anderen Sinn als den gewohnten. Im modernen Takt- und Temposystem repräsentieren eine Achtelnote als halbe Zählzeit eines Adagio und eine Viertelnote als Zählzeit eines Allegro trotz gleicher Zeitdauer verschiedene rhythmische Qualitäten; in einem Werk des 16.Jahrhunderts aber

[1] Das Verfahren, ein Adagio in kürzeren und ein Allegro in längeren Werten zu notieren, ist historisch aus der Umdeutung der Proportionen zu Bruchzahlen zu erklären, läßt sich aber auch psychologisch motivieren. Denn kürzere Notenwerte legen eine Zusammenfassung zu größeren Einheiten, längeren Zählzeiten nahe, stützen also indirekt den Adagiocharakter; dagegen fordern längere Notenwerte zu größerer Intensität im Vortrag des einzelnen Notenwertes heraus, wie sie dem Allegrocharakter entspricht.

unterscheiden sich eine Semibrevis im Tempus diminutum ¢ und eine Minima im Tempus non diminutum C bei gleicher Zeitdauer durch nichts, auch wenn die Semibrevis einen Tactus ¢ alla Semibreve und die Minima nur einen halben Tactus C alla Semibreve ausfüllt. Und in Jelichs Motette, die noch der Tradition des 16. Jahrhunderts folgt, ist der Wechsel zwischen „Tardi" und „Allegro" nichts anderes als ein Übergang von einem Tactus maior C alla Semibreve zu einem Tactus minor C alla Minima.

Als das früheste Werk mit „Tempowörtern im eigentlichen Sinn"[1] gilt die „Battaglia" aus Adriano Banchieris *Organo Suonarino* 1611[2].



Daß aber in dem Zitat, dem vierten und fünften Abschnitt, mit „Allegro" keine Verkürzung des Zeitwertes der Noten gegenüber „Adagio" gemeint sein kann, sondern daß die Adagiovorschrift auf einen $\frac{2}{2}$-Schlag und die Allegrovorschrift auf einen $\frac{2}{4}$-Schlag bezogen werden muß, wenn nicht der rhythmische Charakter der Abschnitte verzerrt werden soll, ist offenkundig. Nur die Schläge sind im Allegro rascher als im Adagio; die Viertelnote des Allegro aber ist, im Widerspruch zu neueren Notationsgewohnheiten, kein kürzerer, sondern ein längerer Zeitwert als die Viertelnote des Adagio.

Der Übergang zum $\frac{2}{4}$-Schlag schließt eine Verdoppelung des Zeitwertes der Noten ein, die durch die Beschleunigung des Schlages nur halb wieder zurückgenommen wird. Die Verdoppelung hätte durch die Proportion $\frac{2}{4}$, bezogen auf $\frac{2}{2}$, oder durch das Mensurzeichen C, bezogen auf ¢, ausgedrückt werden können. Aber die Proportion $\frac{2}{4}$ war noch ungewöhnlich und der Sinn der Mensurzeichen C und ¢ nicht mehr unmißverständlich. „Darumb dann gar ein nötig inventum, das bißweilen (...) die Vocabula von den Wälschen adagio, presto, h.e. tardè, Velociter, in den Stimmen darbey notiret und unterzeichnet werden / denn es sonsten mit den beyden Signis C und ¢ so offtmals umbzuwechseln / mehr Confusiones und verhinderungen geben und erregen möchte"[3].

Wie in Jelichs Motette bezeichnet in Banchieris „Battaglia" der Ausdruck „Allegro" außer der kürzeren Dauer auch die kürzere Bezugseinheit des Schla-

[1] Herrmann-Bengen, a.a.O., S. 44.
[2] Zit. nach Herrmann-Bengen, a.a.O., S. 45.
[3] Michael Praetorius, a.a.O., S. 51.

ges. Doch bedeutet „Allegro" bei Jelich „doppelt so schnell", bei Banchieri dagegen „etwas schneller". Jelich vertauscht einen Tactus maior 𝐂 alla Semibreve mit einem Tactus minor 𝐂 alla Minima, Banchieri einen Tactus minor ¢ alla Semibreve mit einem Tactus minor 𝐂 alla Minima. Gegenüber dem Tactus minor ¢ alla Semibreve ist der Tactus maior 𝐂 alla Semibreve ein Tactus tardior, ein um ungefähr die Hälfte langsamerer Schlag[1], der Tactus minor 𝐂 alla Minima also ein Tactus celerior, ein rascherer Schlag.

Doch wäre zu fragen, ob Banchieris Tempovorschriften Adagio und Allegro ein bloßer Ersatz der Mensurzeichen ¢ und 𝐂 sind, deren Bedeutung in Verwirrung geraten war, oder ob sie das Bewußtsein ausdrücken, daß ein Schlagwechsel eine Veränderung der rhythmischen Qualität[2] anzeigt. Das Diminutionszeichen ¢ fordert, wie der Name sagt, nichts als eine Verkürzung des Zeitwertes der Noten; einen Übergang zu einer längeren Bezugseinheit des Schlages deutet es nur indirekt und unbestimmt an. Banchieris Adagiovorschrift dagegen setzt – außer der Dauer des Schlages – eine längere Bezugseinheit des Schlages fest und verweist nur mittelbar auf eine Verkürzung des Zeitwertes der Noten. Die Übereinstimmung der Resultate verdeckt einen Gegensatz der Voraussetzungen: Die Schlagzeit ist in Banchieris „Battaglia" von einem sekundären zu einem primären Moment geworden und umgekehrt der Zeitwert der Noten von einem primären zu einem sekundären. Das Tempo ist im modernen Sinne als Tempo einer Schlagzeit begriffen.

---

[1] Vgl. oben S. 230.

[2] Gleiche Zeitwerte repräsentieren verschiedene rhythmische Qualitäten, wenn sie nicht als für sich bestehende Quantitäten nebeneinander gesetzt, sondern als unselbständige Teile eines Ganzen begriffen werden. Auf dem Prinzip der Subsumtion, im Gegensatz zur Addition, beruht die moderne Taktvorstellung.

Ein neuaufgefundenes Gutachten von Heinrich Schütz aus dem Jahre 1617

von

HANS RUDOLF JUNG

In den Beständen des Landesarchivs Greiz konnte kürzlich ein bisher unbekanntes Gutachten von Heinrich Schütz ermittelt werden[1]. Darin unterbreitet der junge Dresdener Hofkapellmeister auf Anordnung des reußischen Grafen Heinrich Posthumus (1562–1635) Vorschläge für die Neuordnung und Verbesserung der Hof-, Schul- und Stadtmusik in Gera[2]. Wegen seiner Bedeutung für die Schütz-Forschung wie für die lokale Musikgeschichtsforschung soll das Gutachten hier in seinem Wortlaut vollständig veröffentlicht werden[3].

Bedencken Bl. 77r

des Churfl. Sechs. Hofmusicen zu Dresden Directoris uber die Kirchen-, Hof- und Stadtmusam[!] *alhier, sambt andern annectirten Puncten etc.*

Hochwolgeborner gnediger Herr,
uf E. Gn. mir ufgetragene Propositiones in puncto deroßelben löblichen Music betreffende uberreiche hiermit E. Gn. ich ganz unterthenig, christlich und

[1] Landesarchiv Greiz: n. Rep. Gera/K, Kap. LIX, 1 Nr. 1. Für den Hinweis auf dieses Gutachten, das nur in einer gleichzeitigen Abschrift im Protokollbuch von 1616–1635 des Grafen Heinrich Posthumus nachweisbar ist, danke ich Herrn Archivar Günther Michel-Triller.

[2] Eine ausführliche Darstellung aller im Zusammenhang mit diesem Gutachten entstehenden Einzelfragen, besonders auch zur Geraer Musikgeschichte, gebe ich in dem Aufsatz *Ein unbekanntes Gutachten von Heinrich Schütz zur Neuordnung der Hof-, Schul- und Stadtmusik in Gera,* Beiträge zur Musikwissenschaft, hg. vom Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler im Verlag Neue Musik Berlin, 4. Jg. 1962, Heft 1.

[3] Bei der Wiedergabe wurden entsprechend den allgemein üblichen Grundsätzen für die äußere Textgestaltung bei Herausgabe von Quellen Konsonantenhäufungen vereinfacht, sofern sie vom sprachlichen Standpunkt aus bedeutungslos waren, Zusammenschreibung und Trennung von Wörtern, Groß- und Kleinschreibung sowie Zeichensetzung modernisiert. Auf Hervorhebung lateinisch geschriebener Wörter durch andere Drucktypen wurde verzichtet, weil der Schreiber selbst diese Wörter nicht konsequent in lateinischer Schrift wiedergibt. Besonderheiten mundartlichen Charakters wurden dagegen beibehalten. Bei dieser Textgestaltung beriet und unterstützte mich liebenswürdigerweise Herr Landesarchivar Dr. Ernst Müller, Weimar, dem ich hiermit meinen herzlichsten Dank aussprechen möchte.

pflichtschuldig mein weniges, doch von derßelben gnedig begertes Guthachten. Euer Gn. ganz Corpus musices bestehet in dreyen Membris: 1. in deroselben Hofmusic, 2. in der Schulmusic, 3. auf den Stadtmusicis oder Hausleuten.

Hofmusic.

Obwohl gnediger Herr ohnedeßen E. Gn. Hofmusic mit feinen, guten und mir sehr beliebenden Stimmen gnungsam bestelt ist, will ich doch insonderheit wegen der Instrumentisten, so da nothwendig bey guter Music erfordert werden, E. Gn. unterthenig errinnern.

Bl. 77 v

1.

Hoforganisten.

Euer Gn. seind nothwendig bey solchem weitleuftigen, fürnehmen Corpore musico zwey Organisten zum geringsten vonnöthen, dann do mit vielen Cohren etwas soll musicirt werden, mußen die Organisten das Fundament halten, das auch bey einem jeden Chor sich fast ein eigner Organist gebürete. Jedoch können zwey Organisten, welche e diametro einander uber, die nehstbeystehende Chor mit ihrer Orgel oder Regal begleiten, das disvhalß das Fundament alzeit in der Kirchen gehöret werden kann. Meinem Erachten nach auch nicht weniger Organisten, zum allerwenigsten bey E. Gn. Music, erfordert werden, und können doch noch bey Organisten ein oder zwen zum Zierath der Chor, die da minus principales seind, die ich sonst Capellen oder Choros adjunctos nenne, gebraucht werden. Die Obgesetzten aber, ist meine Meinung, das sie necessario erfordert werden, wann man auf die heutige Manier mit feinen Risposten, wann zwey Discant, Alt, Tenor, Baß mehr oder anders andworten sollen.

Bl. 78 r

Und zu dießen Ihren Contento können E. Gn. sehr wohl gelangen auf vielerley Wege, das derßelbe Organista, wie folgen wird, gleich andern E. Gn. Hofmusicis unterhalten wird.

Wann aber in specie meines Brudern Valerii[1] wegen E. Gn. albereit mit mir Unterrede gepflogen, alß bin ich ganz ungezweuvelter Meinung, es werde mein lieber Vater Christoff Schütz solches zu unterthenigen dancknehmenden Gefallen und besondern Gnaden aufnehmen, das E. Gn. sich dahin gnedig erkleret, das obgedachter mein jüngster Bruder, bey derßelben loblichen jungen Herrschaft möge gebracht, in Kost, Lager und Inspection gehalten werden. Und weiln insonderheit meine lieben Eltern begirig, das er seine Studia fortsetzen möge, alß gelanget an E. Gn. meine unterthenige Bitte, ihme – wie ich das ungezweuvelte unterthenig Vertrauen – gnedigen Vorschub darzu zu thun etc.

---

[1] Valerius Schütz (1601–1632) war damals 16 Jahre alt. Erster Hoforganist dürfte der damalige Stadtorganist Andreas Leser aus Nürnberg gewesen sein. Er starb im März 1618.

2. Bl. 78 v

Lautenist.

Gnediger Herr, wegen des Lautenisten were mein untertheniger Rath, wie auch vordeßen mit E. Gn. ich mich unterthenig unterredet, das E. Gn. ihme, einen solchen Lautenisten, ein ander Officium darbey gebe, der nicht alleine von der Music oder von seiner Lauten sich nehren wolte, derogleichen ehrliche Leute noch wohl zu erlangen seind. Auch disfalß E. Gn. Vorschlagk mit bewuster Person mir unterthenig belieben laße, bin in Entstehung, deroßelben allen möglichen Vorschub zu thun, unterthenig treulich gefließen, mich umb dergleichen Person zu bewerben und zu ihren Contento wilß Gott zu helfen[1].

3. Bl. 79 r

Discantist.

Wohlgeborner gnediger Herr, wegen E. Gn. Reißen, so je bisweilen vorfallen, kann dießer Discantist nicht studiren. Ist zwar nicht dran gelegen, andere Stende müßen auch erhalten werden. E. Gn. geruhen demnach gnedig, jederzeit in dießem Puncto sich mit Vorbewust des Knabens Eltern einen außzuleßen, welcher simpliciter und allein seines Singens und Schreibens, darzu er hiernechst Förderunge haben kann, abwarten möge. Es kann auch gesatzter Knabe, wann er Lust und ihm die Natur darzu tregt, wohl auf andern Instrumenten lernen von E. Gn. Hofinstumentisten, so da unterhalten werden, wie folget, und dahero Beförderung sich zu getrösten haben.

4.

Zwey Instrumentisten.

Von den zweyen Instrumentisten, gnediger Herr, non est dubium, E. Gn. wer- Bl. 79 v
den derßelben alzeit mechtig sein können, wie ich albereit derßelben Unterhalt gnungsam gesehen. E. Gn. wollen ihnen beiden, einen jeden in specie, die Kost, Kleidung in Gnaden geben, auch von 20 bis in die 30 fl. meines Erachtens am Gelde mit ihnen nach E. Gn. reifen Discretion accordirn loßen, hoffe ich jederzeit, das fromme, wackere Gesellen sich umb dergleichen Condition bewerben werden, trage keinen Zweuvel.

5.

Vocalisten zu Hof.

Gnediger Herr, anlangend dieße Personen haben E. Gn. sich gnedig zu erfreuen, Bl. 80 r
das sie nicht allein schöne Qualiteten zum Singen, sondern auch besondere Lust und Beliebunge, E. Gn. dißvhalß unterthenig zu gratificirn zu Fortsetzunge der Music tragen, weis dißvhalß nichts zu errindern [!].

[1] Erst 1631 ist in Gera „Simon, der Lautenist" nachweisbar.

6.

Schulmusic.

Im obgesatzten Paßu, gnediger Herr, laufen viel Particulariteten vor, welche meistentheilß von dem von Machwitz[1] und meiner wenigen unwirdigen Person in Beysein des Herrn Rectoris und Cantoris[2] proponirt und erörtert seind worden, wie E. Gn. nicht allein aus unßern ihnen vorgetragnen Proposten und darauf beschenenen Risposten, sondern aus derselben eignen Prothocol[3] sich gnediglich zu ersehen, das dißfalls von mir weitleuftig zu erholen nicht die Notturft
Bl. 80 v scheinet. Was von mir unterthenig kann errinnert werden, ist folgents:

1. Das mich ganz nicht düncket, das dis Membrum E. Gn. Music, das ist die Schulmusic, zue rechten Aufnehmen gelangen könne, wann der Rector mit dem Cantore in Uneinigkeit lebet – ich will der andern Collegen geschweigen, welche von dem Rectore im Zaum gehalten werden können, sonsten mußen dießelben in dießem Pas ouch mit gefast werden –, derwegen wollen E. Gn. auf dieße beide Personen in Gnaden besondere und gutgnedige Achtung geben lassen, sintemahl dieße beide das Directorium uber die andern Membra alle E. Gn. Musis fuhren, wie im Beschluß gemeldet werden soll.

Bl. 81 r Insonderheit weil auch der Rector nicht allein das absolutum Imperium uber alle Schulcollegen hat, sondern auch sonsten an seinem Orth in puncto die Music betreffende gnungsam und meines Erachtens stattlich qualificirt ist. Auf was Mittel aber dieße einigzeit zu erhalten sey, haben E. Gn. nicht allein einen gnedigen guten Anfang gemacht, indeme Sie durch deme von Machwitz und meine wenige Person sich alles haben erkundigen, erörtern und beylegen lassen, sondern es haben auch E. Gn. ohnedeßen dißvhalß gnedige und gute Mittel, die ich selbst von derßelben gehöret und indenck bin.

Es gelanget aber an E. Gn. mein unterthenigs Bitten, Sie wollen dißvhals deme von Machwitz, meinen grosgunstigen und in dießer Commißion mit zu-
Bl. 81 v geordenten Junckern, ihr in Gnaden anbevholen sein laßen, sintemahl mir wohl wissend, das S. Ehrwirdigster sich nicht schemen werden, bisweilen unvorsehens auf den Chor zu schleichen und obiter durch zu paßirn, damit sembtliche Schuldiener nur sehen mögen, das E. Gn. gnedige strenge Meinung, das sie der beschehen Errinnerung nach stricte und mit Vleiß leben sollen.

2. Nach dießer guten Einigkeit, gnediger Herr, muß das Exercitium mit den Discipulis rechtermaßen angestellet werden, do ich mit des Herrn Rectoris Mei-

---

[1] Hans Christoph von Machwitz war damals Hofmeister des Grafen.

[2] Rektor des 1608 von Heinrich Posthumus gegründeten Gymnasiums in Gera war von 1611–1620 M. Hippolyt Hubmeier (1576–1637), Figuralkantor und Quartus von 1608 bis zu seinem Tode 1645 Peter Neander.

[3] Das von Heinrich Posthumus vornehmlich selbst in seiner eigenen, sehr schwer lesbaren Handschrift geschriebene Protokollbuch, in dem sich im Abschnitt „Schulsachen" auch die Abschrift des Gutachtens von Heinrich Schütz befindet, enthält auf fol. 72–76 das Protokoll der von Heinrich Schütz erwähnten Aussprache.

nung ganz und gar gefallen laßen, das die kleinen Tyranes oder Anfenger in der Bl. 82 r
Music von den Adultioribus oder Perfectioribus in unterschiedene Stuben gesetzet und das Exercitium mit einem jeden insonderheit, sonderlich aber mit denen, welche bestendige gute Stimmen haben, möge gehalten werden[1].
3. Was Gestalt E. Gn. sonderlich die Stipendiaten zu rechter Zeit in die Kirchen und wo sonsten vonnöthen, zur Music antreiben können laßen, haben E. Gn. in Ihren Prothocoll und ist nötig num. 2[2].
4. Anlangende die beiden Tischknaben, die da sollen gehalten werden, gnediger Herr, achte ich meinem Guthachten nach, das E. Gn. hierauf das ganze Fundament Ihrer Music bauen können, aus Uhrsachen, weil dießelben ganz gratis, wie ich auch von E. Gn. verstanden, zum Theil sollen unterhalten werden, und sie Bl. 82 v
demnach totaliter sich ad nutum E. Gn. werden accommodirn müßen. Und wann hiernechst dieße E. Gn. Intention ins Werck gerichtet werden wird, mußen dießelben Knaben – ihr seind wenig oder viel – vom Cantore im Singen und von E. Gn. Hofinstrumentisten auf Geigen necessario alle, auf andern Instrumenten aber, alß Zincken, Posaunen, nach Lust und Beliebung der Knaben abgerichtet werden, darinnen E. Gn. wils Gott selbsten gute Ordnunge machen wird, ich auch an meinem Orth nach Vermögen alzeit gerne einrathen will, verleihet mir Gott das Leben etc.

7. Bl. 83 r

Stadtmusic oder Hausleuth.

Gnediger Herr, dieße Compagnia wird wohl jederzeit mit Gottes Hülfe, wie bis anhero alßo auch hinführo, von einem erbarn wohlweißen Rath der Stadt Gera ungezweivelt unterhalten werden. Scheunet mir nicht mehr zu errinnern alß wie folget:
1. Das E. Gn. auf Mittel dencken, das ihnen möge zugeleget werden, damit sie obstringirt werden, sich jederzeit beym Exercitio finden zu laßen.
2. Das in gewißen Tagen und Stunden sie herauf auf E. Gn. Schloß kommen und mit deroßelben Instrumentisten sich uben mögen, damit alßo bey allen Membris und Gliedmaßen E. Gn. Music die Ubung erhalten werden möge[3].

---

[1] Trotz dieser Vorschläge bestanden unter dem Rektorat Hubmeiers weiterhin Schwierigkeiten, da er z. B. seine Privatvorlesungen in die für Chorproben vorgesehene Zeit legte und auch sonst seiner Aufsichtspflicht nicht genügend nachkam. In einer Resolution vom Mai 1619 stellte das Konsistorium auf Grund vieler Beschwerden der Lehrer ernste Mängel fest und erließ Anordnungen zu deren Beseitigung.

[2] Nummer 2 des Protokolls vom 9. Dezember 1617 enthält fünf Punkte. Inhaltlich konnte daraus entnommen werden: Der Rektor bittet, daß er bei der Aufnahme der Stipendiaten zu den Examina (wohl im Singen) hinzugezogen werde; der Kantor bittet, daß nur solche angenommen werden sollten, die „Lust und Qualiteten zur Musica…“ hätten.

[3] Aus der entsprechenden Stelle im Protokollbuch (fol. 76 r) kann geschlossen werden, daß die Proben achttägig abwechselnd im Schloß und in der Stadt abgehalten werden sollten.

Bl. 83 v

Uber obgesatzte Stadtmusicam Instrumentalem.

Habe ich mir nicht mißfallen laßen, das E. Gn. in Gnaden gesinnet, auch unter der Bürgerschaft eine Musicalische Gesellschaft und Consortium anzuordnen, dann dießes wird ein gewiß und bequem Mittel sein, das alle diejehnigen, so der Music beywohnen, desto mehr geehret und geliebet werden, hoc probatur ab exemplis. Wo solche Consortia und Gesellschaften gefunden werden, wird meistentheilß eine gute Music gefunden[1], ist auch sonsten der Vernunft nicht ungemeß. Wie nun etwa dieße Gesellschaft, quo ad communia, die da nothwendig seind, anzufangen und zu bestetigen sey, stehet zuförderst bey E. Gn. und

Bl. 84 r

ein erbarn wolweißen Rath der Stadt Gera.

Belangende die Leges, so dieser Gesellschaft vorgestellet werden musten, dießelben, gnediger Herr, können I. Gn. Kammerschreiber Herr Melchior Fintzschen verfaßen laßen nach Umbstenden der Zeit und Gelegenheit dießes Orths, darvon ich mein Judicium nicht fellen kann. Betreffende aber wie auch in dießer Gesellschaft das Exercitium könte erhalten werden, bedüncket mich, gnediger Herr, das in ihren Legibus ihnen sonderlich die 3 hohen und dann auch andere Fest specificirt werden solten, darauf sie beides zu vorgehenden Exercitio und dann auch in der Kirch zu erscheinen obligirt wehren.

Bl. 84 v

In Fall etwa sonsten Freudenfest vorfielen oder sie zwischen gewiß specificirten Feurtagen aufwarten solten, müsten sie auf vorgehenden E. Gn. Bevhelich an den Cantorem gewießen werden.

Directores Musices

Gnediger Herr, nachdem vonnöthen sein wil, das dem Cantori alle obgesatzte Membra an die Hand gehen[2] und er an seinem Orth disfals schwerlichen volle Obedienz haben wird, alß wollen E. Gn. zum Beschluß jedoch fürnemblichen ein wachendes Auge haben, das alle obgesatzte Membra ihme, dem Cantori,

Bl. 85 r

mögen zur Hand gehen. Und diejehnigen, so da muthwillig E. Gn. wohlangesehende gottsehlige Ordnung sich wiedersetzen werden, gebührlichen daßelbe verweissen lassen und einen christlichen Ernst darzu gebrauchen.

Mache ich mir ganz keinen Zweuvel, E. Gn. werden eine sehr vornehme Music, Gott dem Allmechtigen insonderheit zu Ehren, und dann I. Gn. und derselben lieben Angehörigen selbsten zu unsterblichen Ruhm anstellen etc. Darnach E. Gn. alß mein gnediger und lieber Herr, unter dessen löblichen Gebiet ich mich, Gott und meinem Vaterlande zu Ehren, gebohren und erzogen, verhoffe

---

[1] Vermutlich dachte Heinrich Schütz hier an die „Musicalische Societät" in Weißenfels, der er selbst freundschaftlich verbunden war.

[2] Hier wird der Kantor als „Director musices" vorgeschlagen, während Schütz unter dem Abschnitt Schulmusik meint, daß „dieße beide [Rektor und Kantor] das Directorium uber die andern Membra alle E. Gn. Musis fuhren" sollen (vgl. S. 244). Von beiden wird aber wohl nur der Figuralkantor Peter Neander, der auch „der Komponist" genannt wurde, für diese Aufgabe geeignet gewesen sein.

ganz instendig mit ewigwehrenden Lob unnachleßlich trachten, welche E. Gn.
rühmliche und gottsehlige Intention Gott der Allmechtige hier zeitlich und dort Bl. 85 v
ewig in Gnaden ungezweuvelt volbringen wird.

Actum Gera, den 9. Decembris Anno 1617.

E. Gn. ganz untertheniger treupflichtschuldiger
so lang ich lebe
Heinrich Schütz
derzeit Churfl. Sechs. Capellmeister.

Die Musiksammlung der Fürsten Doria-Pamphilj in Rom

von

ANDREAS HOLSCHNEIDER

In der römischen Geistesgeschichte nehmen die Fürsten Doria-Pamphilj eine glänzende Stellung ein. Die kulturelle Entfaltung dieses erlauchten Hauses erreichte ihren Höhepunkt mit jener glanzvollen Epoche, da Giovanni Battista Pamphilj als Innozenz X den päpstlichen Thron bestieg. Damals, im 17.Jahrhundert, entstanden die berühmten Meisterwerke der fürstlichen Galerie, an der Spitze das großartige, von Velazquez gemalte Bildnis des Papstes; aus jener Zeit stammt der Grundstock der Bibliothek des Collegium Pamphilj; damals wurde die prächtige Villa auf dem Gianicolo erbaut und der Palast an der Piazza Navona errichtet. Von dem hohen Kunstverstand und der literarischen Bildung jener Epoche legen diese Denkmäler bleibendes Zeugnis ab[1].

Jüngere archivalische Forschungen haben das Interesse auch auf die Musikpflege gelenkt[2]. Der römische Aufenthalt eines Arcangelo Corelli, Bernardo Pasquini, Alessandro Scarlatti, auch Händels Besuch im Jahre 1707/08 erscheinen in neuer Sicht, im Glanze eines musischen Kreises, dessen Mittelpunkt der Kardinal Benedetto Pamphilj war. Aber nicht nur als Repräsentanten barocker Geistigkeit, auch im späten 18.Jahrhundert scheinen die Fürsten

---

[1] Die vorliegende Untersuchung entstand auf einer Bibliotheksreise, die der Verfasser als Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft unternehmen durfte. Sie wurde ermöglicht durch die dankenswerte Hilfe des Deutschen Historischen Institutes in Rom und seines Direktors, Herrn Prof. Dr. Walther Holtzmann. Frau Dr. Teresa Morandi, die Verwalterin des fürstlichen Archivs, Monsignore Gregorio Nicotra, der Rektor der Kirche „S. Agnese in Agone", und Herr Dr. Paul Kast, der Leiter der Musikabteilung des Deutschen Historischen Institutes, haben meine Arbeit großzügig unterstützt. Endlich sei Ihrer Hoheit Fürstin Orietta Doria-Pamphilj für die Erlaubnis, den folgenden Katalog veröffentlichen zu dürfen, besonders gedankt.

[2] Vgl. die Arbeiten von Lina Montalto, *Fra Virtuosi e Musici nella Corte del Cardinale Benedetto Pamphilj,* Rivista Italiana del Dramma, Anno V/1941, Vol. I, Nr. 1, S. 81–97, und Nr. 2, S. 193–209; dieselbe, *Il Principe degli Umoristi e uno Scandalo del Carnevale Romano 1677,* Rivista Italiana del Teatro, Nr. 4 (vom 15.Juli 1942), S. 1–7; dieselbe, *Corelli e l'Accademia del Pamphilj,* La Scala, Rivista del Opera [della Scala di Milano], Nr. 47/Oktober 1953, S. 13–18; dieselbe, *Un mecenate in Roma barocca, il Cardinale Benedetto Pamphilj (1653–1730),* Florenz 1955.

Doria-Pamphilj eine bedeutende Rolle im Musikleben Roms gespielt zu haben. Dies bezeugt etwa das Empfehlungsschreiben, welches Graf Pallavicini aus Bologna an den Fürsten Doria-Pamphilj geschickt haben soll, um den Aufenthalt Leopold und Wolfgang Mozarts vorzubereiten[1]; dies bezeugen die mannigfachen, offenbar für Aufführungen der fürstlichen Kapelle angelegten Abschriften, welche noch heute in der Musiksammlung verwahrt werden.

Als spezieller Beitrag zur Kulturgeschichte des Hauses Doria-Pamphilj will dieser Katalog verstanden werden; sind doch die überlieferten musikalischen Quellen unmittelbare Zeugnisse eines Zeit- und Lebensstiles, dessen Geschmack und Urteil hier ihren Niederschlag gefunden haben. Die Sammlung ist, wie es scheint, unversehrt erhalten und wird als geschlossener Bestand in den prunkvollen Nebenräumen der fürstlichen Kirche „S. Agnese in Agone" an der Piazza Navona aufbewahrt[2]. Zwei Hauptgebiete bestimmen sie[3]: die große Anzahl gedruckter Stimmbücher mit Madrigalen des 16. und 17. Jahrhunderts und die Partituren mit Opern- und Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Der Bestand an weltlicher Musik wird bereichert und ergänzt durch eine kleine Sammlung geistlicher Werke, die aus gedruckten Motetten des 16. und 17. Jahrhunderts besteht, zu der aber auch einige wenige handschriftliche Partituren von Oratorien gehören; unter diesen ragt ein prächtiges, in Pergament gebundenes Oratorium *S. Agnese* hervor, dessen Text von dem Kardinal Benedetto Pamphilj stammt und dessen Komposition wahrscheinlich mit Bernardo Pasquini in Verbindung zu bringen ist.

Der Verfasser durfte diese wenig zugängliche und daher im einzelnen unbekannt gebliebene Bibliothek im Dezember 1960 untersuchen[4]. Aus verschiedenen Gründen war es leider nicht möglich, den gesamten Bestand eingehend zu sichten. Vollständig wurden aufgenommen: die Madrigalsammlung, die gedruckten geistlichen Werke, Partituren von Opern und Oratorien sowie die deutsche Instrumentalmusik, welche mit Werken von Johann Christian Bach, Johann Stamitz und Joseph Haydn vertreten ist. Unberücksichtigt bleiben mußten vor-

---

[1] Vgl. G. Barblan, A. della Corte, *Mozart in Italia*, Mailand 1956, S. 81, Fußnote; ferner E. F. Schmid, *Auf Mozarts Spuren in Italien*, Mozart-Jahrbuch 1955, S. 34 u. 35. Nachforschungen des Verfs. nach den Originalen dieser Briefe im Archiv Doria-Pamphilj waren ergebnislos.

[2] Bei Zuschriften wende man sich zunächst an die Amministrazione Doria-Pamphilj, Roma, Piazza Grazioli 5.

[3] Die Benutzung wird durch ein maschinenschriftliches Verzeichnis ermöglicht, welches der Organist der Kirche und Sänger der Sixtinischen Kapelle, Antonio Gardella, im Jahre 1948 nach Sachgebieten angelegt hat.

[4] Weder Vogel noch Eitner konnten die Bestände berücksichtigen. In dem ersten Band des *Répertoire international des sources musicales* (RISM), *Recueils imprimés XVI^e–XVII^e siècles*, München/Duisburg 1960, ist zwar das Sigel Rdp (= Roma, Archivio Doria-Pamphilj – richtiger wäre: Biblioteca ed Archivio Doria-Pamphilj –) aufgenommen; jedoch wurde der Fundort Rdp bei keinem der unten zu nennenden Sammelwerke wirklich verzeichnet.

läufig: die italienische Instrumentalmusik des späten 18. Jahrhunderts, eine umfangreiche Sammlung von Arien und Ensemblestücken derselben Epoche sowie einige wenige Handschriften der Generalbaßzeit. Der Verfasser hofft, die Arbeit in absehbarer Zeit fortführen und abschließen zu können.

I. Madrigalsammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts

Sammelwerke (= Drucke mit Werken mehrerer Komponisten) werden nach RISM, Bd. I, angegeben. Personaldrucke zitieren wir nach E. Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500–1700*, Berlin 1892; fehlen sie bei Vogel, wird gegebenenfalls auf R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon* (QL), Leipzig 1900–1904, verwiesen. Bei Sammlungen, die in den genannten Bibliographien fehlen, geben wir den vollen Titel an.

Abkürzungen: C. = Canto, A. = Alto, T. = Tenore, Q. = Quinto, S. = Sesto, Sett. = Settimo, B. = Basso, Bc. = Basso continuo, p. p. = prima pars, s. p. = secunda pars.

Unter der Signatur	werden verwahrt
Nr. 32 (= Coll. A)	Fünf in Pergament gebundene Stimmbücher (C., A., T., Q., B.); darin komplett: 1) Vogel: Filippo de Monte 27 2) Vogel: Filippo de Monte 34 3) Vogel: Filippo de Monte 37 4) Vogel: Cipriano de Rore 33 5) RISM: 1567[13] 6) RISM: 1568[12] 7) RISM: 1576[5] 8) Vogel: Francesco Soriano 1 9) Vogel: Alessandro Striggio 25 10) Vogel: Girolamo Conversi 6 11) RISM: 1570[16] 12) Vogel: Giovanni Andrea Dragoni 2 13) Vogel: Giovanni Andrea Dragoni 3 14) Giovanni Andrea Dragoni, Il terzo libro delli Madrigali a cinque voci, Scotto MDLXXIX. Die Sammlung fehlt bei Vogel, ist jedoch bei Eitner QL, Bd. III, S. 248, Sp. 1, angegeben. 15) Vogel: Giovanni Feretti 10 16) RISM: 1584[5]
Nr. 33 (= Coll. B)	Sechs in Pergament gebundene Stimmbücher (C., A., Q., T., S., B.); darin komplett: 1) Vogel: Alessandro Striggio 6 2) Vogel: Alessandro Striggio 13 3) Vogel: Filippo de Monte 6 4) Vogel: Filippo de Monte 9 5) RISM: 1579[3] 6) RISM: 1579[2] 7) Vogel: Luca Marenzio 5

8) Vogel: Giovanni Andrea Dragoni 1
9) Vogel: Giovanni Feretti 3
10) Vogel: Horatio Vecchi 13
11) Vogel: Andrea Gabrieli 4

Nr. 34
(= Coll. C)[1]

Drei in Pergament gebundene Stimmbücher (A., Q., B.); darin:

1) *MADRIGALI / A CINQUE / VOCI. / LIBRO PRIMO. / Novamente Ristampato. / IN VENETIA. / Appresso Angelo Gardano. / M. D. C. III.*

Inhalt: Caro amoroso neo / Ma se tal l'ha costei / Se per lieve ferita / Hai rotto e sciolto / Che sentir deve / In più leggiadro velo / Se così dolce è il duolo / Ma s'avverà ch'io muoio / Se taccio il duol / O com'è gran martire / O mio soave ardore / Sento che nel partire / Non è questa la mano / Ne tien face o saetta / Candida man / Da l'adorata spoglie / E quel arpe felice / Non mai / A l'apparir di quelle / Non mi togli al mio bene.

2) *MADRIGALI / A CINQUE / VOCI. / LIBRO SECONDO. / Novamente Ristampato. / IN VENETIA. / Apresso Angelo Gardano. / M. D. C. III.*

Inhalt: Baci soavi e cari / Quant à di dolce amore / Madonna io ben vorrei / Com' esser può / Gel'ha Madonna (p. p.) – Mentre Madonna (s. p.) / Se da si nobil mano (p. p.) – Amor pace non chero (s. p.) / Si gioioso mi fanno / O dolce mio martire / Tirsi morir volea (p. p.) – Frenò tirsi il desio (s. p.) / Mentre mia stella miri / Non mirar non mirare / Questa leggiadri / Felice primavera / Danzan le ninfe / San si belle le rose / Bell'angioletta.

3) *MADRIGALI / A CINQUE / VOCI. / LIBRO TERZO. / Novamente Ristampato. / IN VENETIA. / Appresso Angelo Gardano. / M. D. C. III.*

Inhalt: Voi volete ch'io mora (p. p.) – Moro e non moro (s.p.) / Ahi disperata vita / Languisco e moro / Del bel dei vostri occhi / Ahi dispietata e cruda / Dolce spirto d'amor / Sospirava 'l mio core (p. p.) – O mal nati messaggi (s. p.) / Veggio si dal mio sole / Non t'amo o voi ingrata / Meraviglie d'amor (p. p.) – Et ardo e vivo (s. p.) / Crudelissima doglia / Se piango ahimè / Uccide temi pure / Se vi miro pietosa / Deh se già fu crudele / Dolcissimo sospiro / Donna se m'uccidere (à 6 voc.).

4) *MADRIGALI / A CINQUE / VOCI. / LIBRO QUARTO. / Novamente Ristampato. / IN VENETIA. / Appresso Angelo Gardano. / M. D. C. IIII.*

---

[1] Die unter Nr. 34 aufgeführten Sammlungen werden weder von Vogel, noch Eitner, noch in RISM verzeichnet. Die Madrigale sind sämtlich anonym.

Inhalt: Luci serene e chiare / Tall'hor sano desio / Io tacerò ma nel silenzio (p. p.) – Invan dunque o crudel (s. p.) / Che fai meco mio cuor / Questa crudele e pia / Hor ch'io in gioia (p. p.) – O sempre crudo amor (s. p.) / Cor mio deh non piangere (p. p.) – Dunque non m'offendete (s. p.) / Sparge la morte / Moro moro (p. p.) – Quando di lui la sospirata vita (s. p.) / Mentre gira costei / A voi mentre 'l cuore / Ecco morirò dunque (p. p.) – Ahi già mi discoloro (s. p.) / Ardi 'l mio core / Se chiudete nel core / Il sol qual'hor più splende (à 6 voc.).

5) *IL PRIMO LIBRO / DE MADRIGALI. / SENZA NOME. / A CINQUE VOCI / Novamente Ristampato. / IN VENEZIA. / Appresso Angelo Gardano. / M. D. C. III.*

Inhalt: Amor che rider suole / Tra gigli e le viole / Hor ch'io del vostro e del mio foco / O fortunata rosa / Io vo piangendo (p. p.) – Si che ch'io vissi in guerra (s. p.) / Tu miri o vago / Al mio crudo partire / Altri goda al tuo canto / Morir non può il mio core / Cor mio che fai / Moro e della mia morte / Ridendo mormorò (p. p.) – Ma di piaga più fera (s. p.) / Io parto e nel partire / Misero ch'io sperava (p. p.) – Ahimè ch'io spero (s. p.) / Io piango ed ella in volto / Mentre cor mio vi miro / Quel vive amante / Angioletta amorosa / Ahi, ahi mi rompe il sonno.

6) *SECONDO LIBRO / DE MADRIGALI. / SENZA NOME. / A CINQUE VOCI / Novamente posto in luce / IN VENEZIA. / Appresso Angelo Gardano. / M. D. C. IIII.*

Inhalt: Ride la primavera / Beltà senza pietade / Ah' lasciate il rigor / Se il silenzio, e la voce / Sei tu cuor mio / Io mi son giovinetta / Quando l'ali il cor mio / Deh caprite il bel seno / Non è di gentil core / Lasso non odo più / O di qual gioia pago / O cara mia cetra / Ecco fuor di staggione / Ecco tra bei fioretti / Colei che già si bella / Quale saria donna / Dovrò dunque morir / Amor s'al dardeggiar / Era l'anima mia / Arsi un tempo / Padre del Cielo.

Nr. 35
(= Coll. D)

Drei in Pergament gebundene Stimmbücher (C., A., B.); darin:

1) Vogel: D'Aranda Sessa 2
2) Vogel: Giovanni de Macque 6
3) RISM: 1583[12]
4) Vogel: Giaches de Wert 21
5) Vogel: Luca Marenzio 27
6) Vogel: Luca Marenzio 34
7) Vogel: Luca Marenzio 39
8) RISM: 1582[6]

9) Vogel: Ruggero Giovanelli 1
10) RISM: 1581[10]
11) Vogel: Luca Marenzio 1

Nr. 36 Vogel: Filippo de Monte 31 (C., T., B.)

Nr. 37 Vogel: Amadio Freddi 2 (A., B., Bc.)

Nr. 38 Vogel: Ruggero Giovanelli 10 (Q., T.)

Nr. 39 *PRIMO LIBRO / DE MADRIGALI / A CINQUE VOCI / DI GENTILE MALPIGLI. / Novamente composti, & dati in luce. / in Venetia appresso Ricciardo Amadino. / MDXCVIII.*
(C., A., B.)[1]

Inhalt: Questi bei gelsomini / Questa lieva zanzara / Morir non può il mio cuor / Filli cara e amata / Dunque Aminto mio caro / Il ciel si muove / A l'alma tua bellezza / Bell'è la donna mia / La novella partita / Baci amorosi e cari / Va carolando intorno / Arsi mentre a voi piacque / Voi bramate ben mio / Nel bel grembo di flora / Liquide per la stilla / Di legiadretta donna / Lungi dagl'occhi vostri / Amor deh dimmi come / Piango a l'ombra d'un mirto / O dolce servitù (p. p.) – Io non son già (s. p.) / Hor che giunto il partire.

Nr. 40 *PRIMO / LIBRO / DI MADRIGALI / A CINQUE VOCI / DI PIETRO ANTONIO CINQUE. / MAESTRO DI CAPPELLA DI / Santa Maria della Gratia di Napoli. / IN NAPOLI, Appresso gli Eredi di Mattio Cancer. MDXCI*
(Q.)[2]

Inhalt: Amor quel ch'io miro / A qualunque animal / Bella Sirena mia / Ben vi ringratio / Cantar vorrei / Cara vita del Core / Cara mia vita / Donna da voi richiesto / Dolce parole, angelica armonia / Et io da chi comincio / Lasso ch'ormai son gionto/ Mentre di vaga merce / Ma tu crudel / Nascono erbette e fiori / Non si spinge si ratti / Non credo che passage / Occhi miei che vedesti / Partir lasso vorrei / Quest'occhi e quest chiome / Qui boscarecci Dei / Qui gl'alti pini / Qual fiera stella / Si stando sente il core / Soccorri al mio languir / Sospir nato di foco.

---

[1] Fehlt bei Vogel und Eitner.

[2] Fehlt bei Vogel und Eitner; der Name Pietro Antonio Cinque bleibt in den einschlägigen Lexica (Fétis, Eitner, Grove) unerwähnt. Über den Verleger Mattio Cancer vgl. C. Sartori, *Dizionario degli Editori musicali italiani*, Firenze 1958, S. 39. Die betreffende Sammlung ist dort jedoch nicht genannt.

Nr. 41	*DI IHAN GERO / IL PRIMO LIBRO / DI MADRIGALI ITALIANI, / et Canzon Francese A Due Voci. / Novamente Ristampato. / IN VENETIA, MDXCVI. / Appresso l'Herede di Girolamo Scoto.* (T.)[1]
Nr. 42	Vogel: Filippo de Monte 1 (C., T., B., Sett.)
Nr. 43	Vogel: Luca Bati 2 (A., T., Q., B.)
Nr. 44	Vogel: Giop. Perluigi da Palestrina 9 (A.)
Nr. 45	Vogel: Sebastiano Raval 3 (A.)
Nr. 46	RISM: 1595[3] (T.)
Nr. 47	RISM: 1642[7] (T.)
Nr. 48	*PRIMA SCELTA / DI VILLANELLE / A UNA VOCE / DELLI DIECI LIBRI / DI PIETRO PAOLO / SABBATINI / Da cantare sopra à qualsivoglia Instrumento, con l'Alfa / beta della Chitarra Spagnola in quella più à proposito. / IN ROMA, Appresso Vitale Mascardi. 1650 / CON LICENZA DE SUPERIORI.* (C. und Bc. in Partitur)[2]
Nr. 49	Vogel: Giovanni Ghizzolo 1 (B., Titelblatt fehlt)

II. Musica sacra des 16. und 17. Jahrhunderts

Unter der Signatur	werden verwahrt
Nr. 1	RISM: 1575[3] (Contra-T.)
Nr. 2	Sebastiano Raval, Motectorum quinque vocum... Liber primus, Roma, Franciscus Coattinus MDXCIII (A.; Eitner QL, Bd. VIII, S. 142, Sp. 2)
Nr. 3	Ludovico Viadana, Motecta festorum totius anni octonis vocibus, Venedig, Amadinus 1598 (A., B. primi chori; A. secundi chori; Eitner QL, Bd. X, S. 73, Sp. 1; Eitner gibt das Jahr 1597 an)
Nr. 4	Romulo Naldi, Motectorum duobus choris Dominicis diebus concinendorum... Liber primus, Venedig, Gardano MDC (C., A., T., B. primi chori; B. secundi chori; Eitner QL, Bd. VII, S. 138, Sp. 1)

[1] Offenbar eine Neuauflage der bei Vogel, Gero 14, verzeichneten Sammlung.
[2] Eitner QL, Bd. VIII, S. 375, Sp. 1 und 2, führt die Sammlung unter ähnlichem Titel anno 1652 auf.

Nr. 5	Costanzo Porta, Hymnodia sacra totius per anni circulum... quattuor vocibus, Venedig, Gardano MDCII (T; Eitner QL, Bd. VIII, S. 27, Sp. 1)
Nr. 6	*Ad. S. D. N. PAULUM. V. / PONT. OPT. MAX. / SACRARUM CANTIONUM / Quae binis, ternis, quaternis, quinis, senis / septenis, octonis, vocibus concinuntur / cum Basso ad Organum / Ab Octavio Catalano Siculo Ennense / ... Liber Primus / QUINTUS / ROMAE / Apud Bartholomeum / Zanettum / Superiorum permissu / MDCXVI.* (Q; fehlt bei Eitner QL)
Nr. 7	Oliviero Ballis, Sacri hymni, cantiones et litaniae... octo vocibus, Venedig, Alexander Raverius MDCXII (C., T. primi chori; offensichtlich eine Neuauflage des bei Eitner QL, Bd. I, S. 320, Sp. 1 und 2 angegebenen Druckes von 1609)
Nr. 8	Giovanni Ghizzolo, Salmi intieri a cinque voci col Basso per l'organo ad libitum... Venedig, Giacomo Vincenti 1618 (Q., B.; Eitner QL, Bd. IV, S. 228, Sp. 2)
Nr. 9	Giovanni Ghizzolo, Missa, Salmi, Lettanie B. V., Falsibordoni et Gloria Patri... Venedig, Giacomo Vincenti 1619 (A. primi chori; A., T. secundi chori; Eitner QL, Bd. IV, S. 228, Sp. 2)
Nr. 10	Giovanni Battista Rubei, Missarum quattuor vocum, una cum Magnificat... Liber unicus, Venedig, Bartholomeus Magni sub signo Gardani MDCXVIII (C., A.; Eitner QL, Bd. VIII, S. 345, Sp. 1)
Nr. 11	Claudio Monteverdi, Missa senis vocibus... Venedig Ricciardus Amadinus MDCX (A.; Eitner QL, Bd. VII, S. 44, Sp. 1 und 2)

III. Oratorien (frühe handschriftliche Kopien)

Unter der Signatur	werden verwahrt
Nr. 25	N. N., *S. Agnese,* vollst. Partitur mit italienischem Text aus dem zweiten Drittel des 17.Jahrhunderts (Autograph?)[1]
Nr. 26	Giovanni Paisiello, *Oratorio della Passione,* vollst. Partitur in zwei Teilen

[1] Das Oratorium wurde offenbar für die Kirche selbst, in der es heute verwahrt wird, geschrieben. Der Text stammt von dem Kardinal Benedetto Pamphilj, die Musik wahrscheinlich von Bernardo Pasquini. Vgl. Eitner QL, Bd. VII, S. 328, Sp. 2.

Nr. 27	Niccolo Zingarelli, *Il Gionata,* Partitur in zwei Teilen; Finale des ersten Teiles fehlt
Nr. 28	Niccolo Zingarelli, *Il figliol prodigo,* Partitur des ersten Teiles
Nr. 29	Niccolo Zingarelli, *Isacco,* vollst. Partitur in zwei Teilen
Nr. 30	Niccolo Zingarelli, *La Gerusalemme distrutta,* Partitur (vorhanden: Akt I, 2. Hälfte, Akt II, 1. Hälfte)
Nr. 31	Enrico C. Liegese di Viterbo, *Il Gionata,* Cantata à 3 voci, vollst. Partitur in 2 Vol. 1785

IV. Opern (frühe handschriftliche Kopien)

Unter der Signatur	werden verwahrt
Nr. 102 (= A I)	Giuseppe Mysliweczek, *Il Bellerofonte,* Partitur: Akt I (Akt II und III fehlen)
Nr. 103 (= A IV, V, VI)	V. I, II, Va. zu Oper Nr. 102
Nr. 104 (= A VII, VIII, IX)	Giuseppe Sarti, *L'Ipermestra,* vollst. Partitur: 3 Akte in 3 Vol., mit Vermerk: „[Teatro] Argentina 1766"
Nr. 105 (= A X, XI, XII)	Niccolo Piccinni, *La buona figliuola,* vollst. Partitur: 3 Akte in 3 Vol.
Nr. 106 (= A XIII, XIV, XV)	V. I, II, Va. zu Oper Nr. 105 und 107
Nr. 107 (= A XVI, XVII, XVIII)	Antonio Sacchini, *La Semiramide,* vollst. Partitur: 3 Akte in 3 Vol., mit Vermerk: „[Teatro] Argentina 1764"
Nr. 108 (= A XIX, XX, XXI)	Pietro Guglielmi, *La Farnace,* vollst. Partitur: 3 Akte in 3 Vol., mit Vermerk: „[Teatro] Argentina 1765"
Nr. 109 (= A XXII, XXIII, XXIV)	V. I, II, Va. zu Oper Nr. 108 und 110
Nr. 110 (= A XXV, XXVI, XXVII)	Antonio Sacchini, *L'Eumene,* vollst. Partitur: 3 Akte in 3 Vol., mit Vermerk: „[Teatro] Argentina 1765"
Nr. 111 (= A XXVIII, XXIX, XXX)	Antonio Sacchini, *L'Artaserse,* vollst. Partitur: 3 Akte in 3 Vol., mit Vermerk: „[Teatro] Argentina 1768"
Nr. 112 (= A XXXI, XXXII, XXXIII)	V. I, II, Va. zu Oper Nr. 111 und 113
Nr. 113 (= A XXXIV, XXXV, XXXVI)	Niccolo Piccinni, *L'Olimpiade,* vollst. Partitur: 3 Akte in 3 Vol.

Nr. 114 (= A XXXVII, XXXVIII, XXXIX)	Carlo Monza, *Il Demetrio,* vollst. Partitur: 3 Akte in 3 Vol.
Nr. 115 (= A XXXX, XXXXI, XXXXII)	V. I, II, Va. zu Oper Nr. 114 und 116
Nr. 116 (= A XXXXIII, XXXXIV)	Carlo Franchi, *La contadina fedele,* vollst. Partitur: 2 Teile in 2 Vol.
Nr. 117 (= B VII, VIII, IX)	Carlo Monza, *Il Germanico in Germania,* vollst. Partitur: 3 Akte in 3 Vol.
Nr. 118 (= B X, XI, XII)	V. I, II, Va. zu Oper Nr. 117 und 119
Nr. 119 (= B XIII, XIV, XV)	Carlo Franchi, *Il Siroe,* vollst. Partitur: 3 Akte in 3 Vol., mit Vermerk: „[Teatro] Argentina 1770"
Nr. 120 (= B XVI, XVII)	Niccolo Piccinni, *Il barone di Torreforte,* vollst. Partitur: 2 Teile in 2 Vol., mit Vermerk: „[Teatro] Capranica 1765"
Nr. 121 (= B XVIII, XIX, XX)	V. I, II, Va. zu Oper Nr. 120 und 122
Nr. 122 (= B XXI, XXII)	Niccolo Piccinni, *Le contadine astute,* vollst. (?) Partitur: 2 Teile in 2 Vol., mit Vermerk: „[Teatro] Capranica 1765"
Nr. 123 (= B XXIII, XXIV)	Antonio Sacchini, *La contadina in corte,* vollst. Partitur: 2 Teile in 2 Vol.
Nr. 124 (= B XXV, XXVI, XXVII)	V. I, II, Va. zu Oper Nr. 123 und 125
Nr. 125 (= B XXVIII, XXIX)	Niccolo Piccinni, *L'incostante,* vollst. Partitur: 2 Teile in 2 Vol., mit Vermerk: „[Teatro] Capranica 1766"
Nr. 126 (= B XXX, XXXI)	Niccolo Piccinni, *Lo sposo burlato,* vollst. Partitur: 2. Teile in 2 Vol.
Nr. 127 (= B XXXII, XXXIII, XXXIV)	V. I, II, Va. zu Oper Nr. 126 und 128
Nr. 128 (= B XXXV, XXXVI)	Giuseppe Domenico Fischietti, *Il mercante di Malmantile,* vollst. Partitur: 2 Teile in 2 Vol.
Nr. 129 (= B XXXVII, XXXVIII)	Carlo Monza, *Il finto cavaliere parigino,* vollst. Partitur: 2 Teile in 2 Vol.
Nr. 130 (= B XXXIX, XXXX, XXXXI)	V. I, II, Va. zu Oper Nr. 129
Nr. 131 (= B XXXXII, XXXXIII)	Giovanni Battista Borghi, *L'amore in campagna,* vollst. Partitur: 2 Teile in 2 Vol.

Nr. 132 (= B XXXXV, XXXXVI)	V. II, Va. zu Oper Nr. 131 und 133 (V. I fehlt)
Nr. 133 (= B XXXXVIII)	Antonio Sacchini, *Le finte gemelle,* Partitur: Teil II (Teil I fehlt)
Nr. 134 (= C I, II)	Francesco Zannetti, *La contadina fortunata,* vollst. Partitur: 2 Teile in 2 Vol.
Nr. 135 (= C III, IV, V)	V. I, II, Va. zu Oper Nr. 134 und 136
Nr. 136 (= C VI, VII)	Rinaldo da Capua, *I finti pazzi,* vollst. Partitur: 2 Teile in 2 Vol.
Nr. 137 (= C VIII, IX, X)	Baldassare Galuppi, *Il filosofo di campagna,* vollst. Partitur: 3 Akte in 3 Vol.
Nr. 138 (= C XI, XII, XIII)	V. I, II, Va. zu Oper Nr. 137 und 139
Nr. 139 (= C XIV)	N. N.[1], *La finta zingara,* Partitur: Teil I (Teil II fehlt)
Nr. 140 (= H I, II, III)	Pasquale Anfossi, *L'incognita perseguitata,* vollst. Partitur: 3 Akte in 3 Vol.
Nr. 141 (= H V, VI)	V. II, Va. zu Oper Nr. 140 (V. I fehlt)
Nr. 142 (= H VII)	Pasquale Anfossi, *L'Alessandro nell'Indie,* Partitur: Akt I (Akt II und III fehlen)
Nr. 143 (= H X, XI, XII)	V. I, II, Va. zu Oper Nr. 142
Nr. 144[2]	Ferdinando Paer, *L'Agnese di Fitz Henry,* vollst. Partitur: 4 Akte in 2 Vol.
Nr. 145	Gioachino Rossini, *L'inganno felice,* vollst. Partitur: 2 Akte in 2 Vol.
Nr. 146	Niccolo Zingarelli, *Il Baldovino,* Partitur: 2 Akte in 2 Vol. (Finale des Akt II fehlt), mit Vermerk: „[Teatro] Argentina 1811"
Nr. 147	Pietro Guglielmi, *Il matrimonio in contrasto,* Partitur 3 Akte in 3 Vol. (unvollständig).

[1] Von Pietro Guglielmi ist eine Oper *La finta zingara* bekannt. Sollte es diese sein? Vgl. F. Florimo, *La scuola musicale di Napoli,* 4 Bde., Neapel 1880–1882, Bd. IV, S. 76.

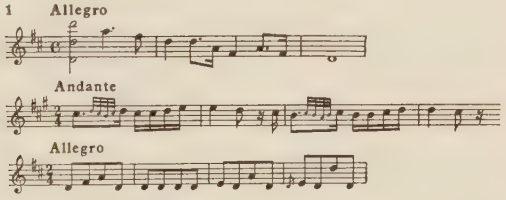
[2] Die Bände Nr. 144 bis 147 (ohne alte Signatur) sind, nach den Kriterien der Schrift und des Papiers zu urteilen, etwa zwanzig Jahre später entstanden als die übrigen.

V. Deutsche Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts (Partituren in frühen Abschriften)

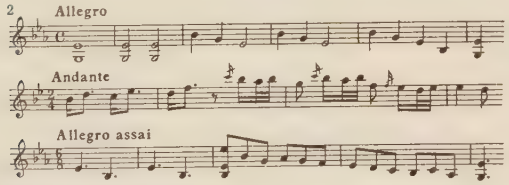
a) Sinfonien und Kammermusik von Johann Christian Bach

Wir zitieren die Werke nach Ch. S. Terry, *Johann Christian Bach*, London 1929 (z. B. Ty 264,2 = Terry..., S. 264, Nr. 2); fehlt das Werk bei Terry, werden die Incipits der einzelnen Sätze angegeben. Abkürzungen: Fl. = Flauti, Ob. = Oboi, Cor. = Corni, Str. = Streicher.

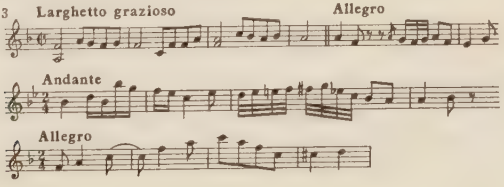
Unter der Signatur		werden verwahrt
Nr. 152 (= D 22)	Titel:	*TOMO / V SINFONIE DIVERSE*
	Inhalt:	jeweils eine Sinfonie von Cevi, Pietro Pompeo Sales, Eligio Ligi, Ferdinando Giuseppe Bertoni, Pietro Guglielmi; als 6. Werk: Ty 273,4
Nr. 167 (= F 14)	Titel:	*TOMO XVI / SINFONIE / Del Signor / GIOVANNI BACCH*
	Inhalt:	1) Ty 264,2; 2) Ty 262,1; 3) Ty 263,6; 4) Ty 263,5
Nr. 168 (= F 15)	Titel:	*TOMO XVII / SINFONIE / Del Signor / GIOVANNI BACCH* (Titelblatt lose; im Inhaltsverzeichnis sind sämtliche Sinfonien Bach zugeschrieben)
	Inhalt:	1) Ty 262,2; 2) Ty 263,4; 3) Sinfonie in D-Dur für Cor., Ob., Str.:



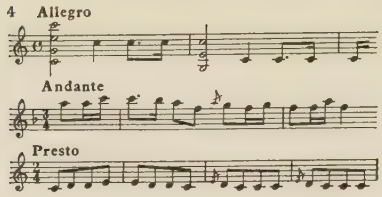
4) Sinfonie in Es-Dur für Cor., Ob., Str:.



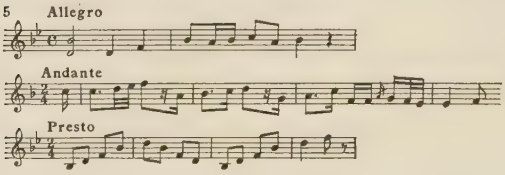
Nr. 169 (= F 16)	Titel:	*TOMO XVIII / SINFONIE / Del Signor / GIOVANNI BACCH*
	Inhalt:	1) Sinfonie in F-Dur für Cor., Ob., Str.:



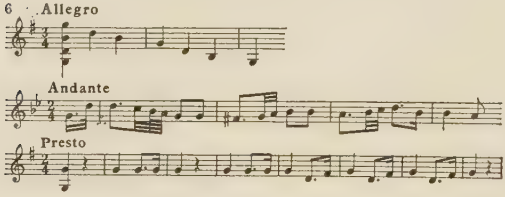
2) Sinfonie in C-Dur für Cor., Fl., Ob., Str.:



3) Sinfonie in B-Dur für Cor., Ob., Str.:



4) Sinfonie in G-Dur für Cor., Fl., Ob., Str.:



Nr. 172 (= F 24)

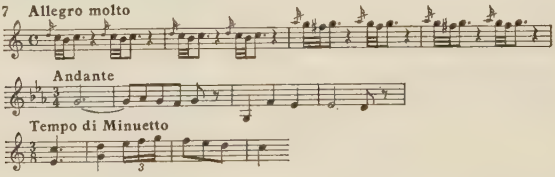
Titel: *TOMO XX / SINFONIE / Del Signor / GIOVANNI BACCH*

Inhalt: 1) Ty 273,6; 2) Ty 280,16[1]; 3) Ty 277,6; 4) Ty 272,3

Nr. 173 (= F 25)

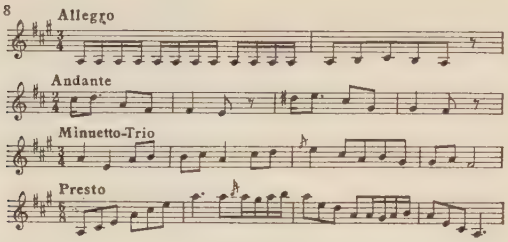
Titel: *TOMO XXI / SINFONIE / Del Signor / GIOVANNI BACCH*

Inhalt: 1) Sinfonie in C-Dur für Cor., Ob., Str.:



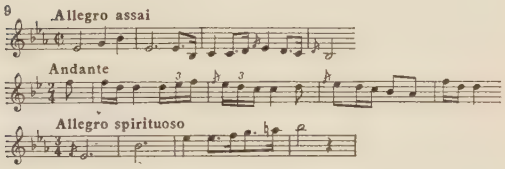
[1] Eine Sinfonie in B-Dur mit dem gleichen Incipit des ersten Satzes verzeichnet H. Riemann in DTB III, Bd. I/1902 *(Sinfonien der Pfalzbayrischen Schule)* unter den Werken von A. Filtz.

2) Sinfonie in A-Dur für Cor., Fl., Ob., Str.:



3) Ty 265,4;

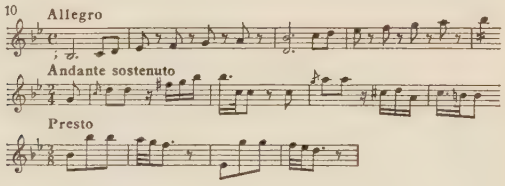
4) Sinfonie in Es-Dur für Cor., Ob., Str.:



Nr. 174 (= F 26)

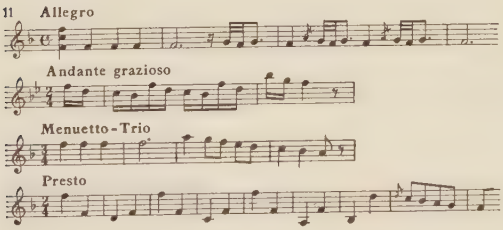
Titel: *TOMO XXII / SINFONIE / Del Signor / GIOVANNI BACCH*

Inhalt: 1) Sinfonie in B-Dur für Cor., Ob., Str.:

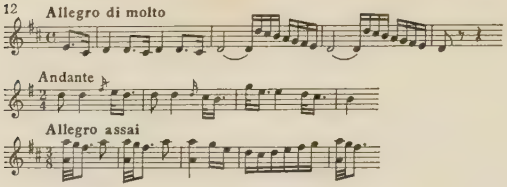


2) Ty 267,6;

3) Sinfonie in F-Dur für Cor., Ob., Str.:



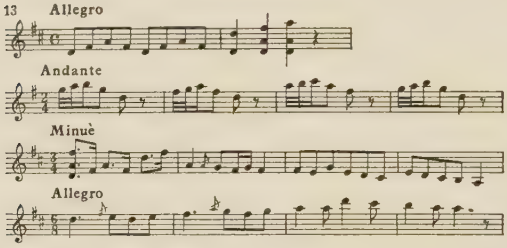
4) Sinfonie in D-Dur für Cor., Fl., Ob., Str.:



Nr. 179 (= F 36)

Titel: *TOMO XXVII / SINFONIE / DI / DIVERSI / AUTORI*

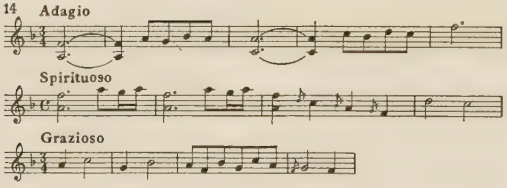
Inhalt: jeweils eine Sinfonie von Antonio Sacchini, Domenico Porta, Giovanni Battista Borghi, Agostino Ascoramboni; an zweiter Stelle *Sinfonia / Con Violini Viola Oboé Corni è Basso /=Del Sig =/ Giovanni Bacch:*



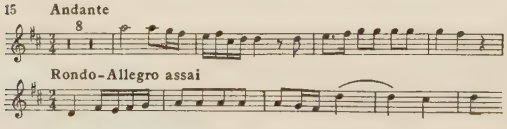
Nr. 199 (= H 8)

Titel: *TOMO X / QUARTETTI / Del Signor / GIOVANNI BACCHE*

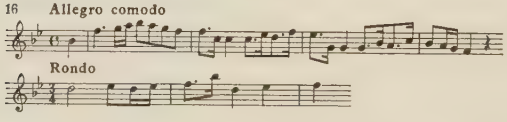
Inhalt: 1) Streichquartett in F-Dur:



2) Streichquartett in D-Dur:



3) Streichquartett in B-Dur[1]:



[1] Dieses Quartett ist auch unter dem Namen [C. F.] Abel und J. Haydn überliefert. Vgl. Hoboken, Haydn-Werkverzeichnis II : B4.

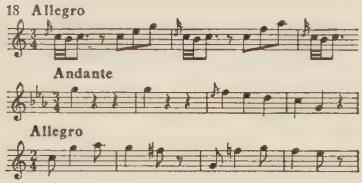
4) Streichquartett in C-Dur:

5) Ty 306,4; 6) Ty 306, 3

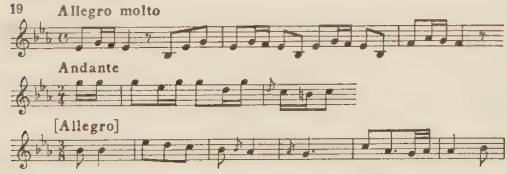
b) Sinfonien und Kammermusik von Johann Stamitz

Wir zitieren die Werke nach H. Riemann, *Thematischer Katalog der Werke von J. Stamitz,* DTB III, Bd. I/1902, S. XXXIX und XL (z. B. Ri G-Dur 2 = Riemann ..., Sinfonie in G-Dur, Nr. 2); fehlt das Werk bei Riemann, werden die Incipits der einzelnen Sätze angegeben.

Nr. 159 (= F 1)
Titel: *TOMO IX / SINFONIE / Del Signor / GIOVANNI STAMIZ*
Inhalt: 1) Ri G–Dur 2; 2) Ri Es-Dur 3;
3) Ri D-Dur 3;
4) Sinfonie in C-Dur für Cor., Str.:



5) Ri G-Dur 3;
6) Sinfonie in Es-Dur für Cor., Str.:



Nr. 160 (= F 2)
Titel: *TOMO X = SINFONIE / Del Signor / GIOVANNI STAMIZ*
Inhalt: 1) Ri F-Dur 2; 2) Ri F-Dur 3;
3) Ri D-Dur 4; 4) Ri Es-Dur 4

Nr. 161 (= F 3)
Titel: *TOMO XI / SINFONIE / Del Signor / GIOVANNI STAMIZ*
Inhalt: 1) Ri Es-Dur 5; 2) Ri Es-Dur 3;
3) Ri D-Dur 5

Nr. 162 (= F 4)
Titel: *TOMO XII / SINFONIE / Del Signor / GIOVANNI STAMIZ*
Inhalt: 1) Ri Franz Richter c-moll 2 (hier unter Stamitz'

Namen enthalten); 2) Ri A-Dur 2; 3) Ri E-Dur 1; 4) Ri c-moll 1; 5) Ri g-moll 1; 6) Ri C-Dur 1; 7) Ri A-Dur 1; 8) Ri F-Dur 1; 9) Ri D-Dur 1; 10) Ri B-Dur 1; 11) Ri G-Dur 1

c) Kammermusik von Joseph Haydn

Wir zitieren die Werke nach: A.van Hoboken, *Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis,* Bd. I, Mainz 1957.

Nr. 190 (= G 3)

Titel: *TOMO III* (verbessert aus *I*) / *QUARTETTI* / *Del Signor* / *GIUSEPPE HAIDN*

Inhalt: 1) Ho III,1; 2) Ho III,6; 3) Ho III, 2; 4) Ho III,4; 5) Ho III,3; 6) Ho II,6

Über Josef Matthias Hauer

von

RUDOLF STEPHAN

Josef Matthias Hauer lebt im Bewußtsein der musikalischen Welt als Schöpfer einer von Schönberg unabhängigen Zwölftontechnik. Als Komponist ist er, sieht man einmal von einer kleinen Gemeinde in Wien ab, so gut wie vergessen. Wer sich jedoch ein umfassendes Bild von der Musik der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts machen will, wird nicht umhin können, sich mit der Musik dieses eigenartigen Komponisten vertraut zu machen. Der Leser dieser Aufzeichnungen wird vielleicht sogar einige Dinge bemerken, die eine gewisse geistige Aktualität für sich in Anspruch nehmen dürfen. Ausdrücklich sei betont, daß die folgenden Betrachtungen, obwohl kritisch gerichtet, weniger als Würdigung denn als Hommage für den Komponisten der in ihrer Art einzigen Hölderlinkantaten aufgefaßt werden wollen.

I.

Josef Matthias Hauer, geboren am 19. März 1883 in Wiener Neustadt, war zunächst, wie einige der bedeutendsten Musiker seiner Heimat, Lehrer. Nach Überwindung einer schweren Krankheit, 1911, also *mit 28 Jahren,* so berichtet der Komponist, *durfte ich meine geistige Wiedergeburt feiern. Vorher war der Acker meines Lebens brach gelegen. Daß bei mir alles auf Musik abgestimmt war, das habe ich in der Jugend nur geahnt. Nun aber wurde es Ernst* (Anbruch 8, 13)[1]. 1912 komponierte Hauser seine opera 1 und 2, zwei Reihen von Stücken für Klavier (Harmonium), die er als *Nomoi* publizierte. *Zwölftonmelodien habe ich schon von Jugend auf gesungen, wenn es mir auch erst spät zum Bewußtsein gekommen ist, daß in diesen Melodien immer alle oder fast alle Töne des Zirkels enthalten waren... Durch Erziehung und Unterricht aber wurde diese ‚Narretei' verschüttet. Erst später kamen die in meinem Innern wohlgehegten und gepflegten Melodien endgültig zum Durchbruch, und seitdem singt ‚es' in mir unablässig. Es kam nur darauf an, für meine selbstverständlichen musikalischen Erlebnisse eine gute, die denkbar beste Form zu finden, damit auch andere Menschen daran teilnehmen können* (I 10f.). So ist es kein Wunder, daß bereits die Kompositionen aus den

---

[1] Die Schriften und Aufsätze HAUERS, die im Text in Klammern zitiert werden, sind im Anhang zu diesen Aufzeichnungen zusammengestellt.

Jahren 1912 und 1913, wie Hauer versichert, wenn auch *noch unbewußt, ...zwölftönige Komplexe als Ergebnisse einer natürlichen Entwicklung* aufweisen (Musik 17, 157), und er schon damals *in Vorausahnung des allumfassenden melischen Grundgesetzes der zwölf Töne... an ein ungeschriebenes großes Gesetz der Töne* dachte (Anbruch 8, 15). *Im August 1919* hat er dann *das ‚Zwölftongesetz' buchstäblich entdeckt,* und zwar an seinen *eigenen Kompositionen* (Musik 17, 157). Die Entdeckung bestand in der Erkenntnis, *daß die Bausteine mit allen zwölf Tönen des Zirkels die eigentlich formgebenden, die musikalisch ergiebigsten sind. Das Melos ging mir auf in seiner wahren Größe... Weihnachten 1921 war ich bereits so weit, alle Melosfälle überschauen, sie in größere und kleinere Gruppen einteilen zu können; ich entdeckte die Tropen, die nun an Stelle der früheren Tonarten zur praktischen Verwendung kamen* (Anbruch 6, 20). Das erste Werk Hauers, das bewußt auf dem Zwölftongesetz basiert, ist der *Nomos op. 19* für Klavier (Harmonium).

Seit 1921 war Hauer als Komponist außerordentlich fruchtbar; er komponierte Werke fast aller Gattungen in seinem Zwölftonsystem, Opern, Kantaten, Orchesterwerke, Instrumentalkonzerte, Kammer- und Klaviermusik sowie zahlreiche Lieder. Er schrieb sie in der von ihm erfundenen, in der Tat sehr übersichtlichen Notenschrift nieder, die er selbst *Zwölftonschrift* nannte (Pult 5, 36). Diese Zwölftonschrift hat neuerdings in dem Musiktheoretiker Wilhelm Keller einen eifrigen Verfechter gefunden[1]. Zu einer gewissen Publizität brachten es aber nur einige wenige Werke, kleinere Klavierstücke und Lieder, die *7. Suite für Orchester op. 48* – sie war auf dem Frankfurter Musikfest 1927 sehr erfolgreich – und die beiden Kantaten auf Worte Friedrich Hölderlins. Die erste, *Wandlungen op. 53,* brachte Hauer auf dem Kammermusikfest 1928 in Baden-Baden den größten äußeren Erfolg seines entbehrungsreichen Lebens, die zweite, *Der Menschen Weg op. 67,* wurde erst 1953, 19 Jahre nach ihrer Vollendung, erstmalig aufgeführt. Andere Werke der Zeit um 1930, etwa das *Violinkonzert op. 54* und das *Klavierkonzert op. 55,* hatten, wiewohl sich so hervorragende Virtuosen wie Stefan Frenkel, Eduard Steuermann und Martin Frey dafür einsetzten, nur geringen äußeren Erfolg. Das zunächst langsame, aber stetige Vordringen der auf ganz anderen Voraussetzungen basierenden Zwölftontechnik Arnold Schönbergs, die Erfolge der Neoklassizisten und dazu noch die politische Entwicklung in Deutschland und Österreich während der Dreißigerjahre ließen Hauer, der, wie der Kritiker Ernst Decsey einmal schrieb, eigentlich eine derbe

[1] W. Keller, *Integralnotation,* Zs. f. Musik 116, 1955, 476–481, sowie desselben Autors *Handbuch der Tonsatzlehre* I, Regensburg 1957, 99 ff.; vgl. ferner den Artikel *Notation* in MGG. (Bereits 1910 hatte F. Busoni seinen *Versuch einer organischen Klavier-Notenschrift* publiziert [später dem 7. Band der Bachausgabe, Leipzig 1920, als Anhang beigegeben], der, angeregt durch das Studium der *Klavierstücke op. 11* von A. Schönberg [vgl. G. Selden-Goth, *Ferruccio Busoni,* Wien 1922, 24 f.] die gleiche Anordnung der Notenlinien wie Hauers „Zwölftonschrift" zeigt, sich aber von ihr in vielen Einzelheiten unterscheidet.)

Musikantennatur war, immer mehr vereinsamen. Schließlich ergab er sich ganz der schon seine frühesten Schriften bestimmenden, aus den Quellen des Pythagoräismus und altchinesischer Weisheit gespeisten Mystik[1], die ihn zum *Zwölftonspiel* führte, das den Anspruch, Kunst zu sein, aufgegeben hatte. In dieser letzten Phase seines Lebens schrieb Hauer: *Die ewige unveränderliche absolute Musik ist die Urschrift und Ursprache des Universums, die Harmonie der Sphären, die kosmische Ordnung, die Kunst aller Künste, die Wissenschaft aller Wissenschaften, die Kultur, die Religion als Bindung an die Ewigkeit, das Höchste, Heiligste, Geistigste, Wertvollste, Vernünftigste auf der Welt: die Wahrheit* (Plan). Josef Matthias Hauer starb völlig vereinsamt am 22. September 1959 im Alter von 76 Jahren in einem schäbigen Wiener Mietshaus.

Auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn, in seiner fruchtbarsten Periode, also etwa zur Zeit der Komposition der Kantate *Wandlungen op. 53*, schrieb Hauer in einem kleinen Artikel: *Ich kann mir ganz gut vorstellen, wie einem Interpreten zumute ist, der zum ersten Male eine meiner Partituren in die Hände bekommt. Er schaut und findet gar nichts, was irgendwie nach Themen, Leitmotiven, Tonarten (im alten Sinne) und dergleichen aussieht. Nicht die einzelnen Klänge, wohl aber die Harmonien und Kadenzen sind ihm fremd, die ganze Tektonik erscheint ihm willkürlich und unglaubwürdig, er vermißt auch infolgedessen den musikalischen Herzschlag, das pulsierende Leben, die Einheit und die von ihr ausgehende Mannigfaltigkeit. In Ermangelung dieser Erkenntnis spürt er auch nicht das dramatisch Bewegte meiner Musik, fühlt das Ganze nur als Experiment, als spielerisch hingeworfenes Problem, ohne Emotionen, ohne symphonische Notwendigkeiten, und setzt sich schließlich ‚unverantwortlich' darüber hinweg* (Pult 5, 34).

II.

TONAL – ATONAL. Die Begriffe tonal und atonal haben für Josef Matthias Hauer eine vom üblichen Sprachgebrauch abweichende Bedeutung. Sie sind für ihn sowohl synonym für einstufig und vielstufig – im Idealfall zwölfstufig –, als auch für natürlich und geistig in Beziehung auf Musik. Musikalische Naturphänomene sind für Hauer die Obertonreihe und alles was er daraus, in Übereinstimmung mit vielen anderen Musiktheoretikern, ableitet: Dreiklang, diatonische Skala, ja selbst die Klangfarbe (vgl. W ^{1}6ff., 23; ^{2}4ff., 21). Geistig oder vergeistigt ist demgegenüber nur die (zwölfstufige) gleichschwebende Temperatur. „Rein tonal" ist nur die Musik, die auf einer einzigen Tonstufe verharrt; sie bedarf, um überhaupt als Musik zu wirken, der rhythmischen Differenzierung.

[1] Es darf hier daran erinnert werden, daß unter den zeitgenössischen Komponisten der Amerikaner John Cage sich ebenfalls den alten chinesischen Weisen verbunden fühlt und sich vielfach auf sie beruft. Vgl. dazu die (wohl berechtigte) Kritik von L. Nono, *Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute*, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, 3, 1960, 41–47.

Die tonale Musik wird aus dem Rhythmus geboren (Melos 3, 186). Rhythmische Differenzierung erscheint ihm also als Attribut tonaler Musik; treten Tonhöhenunterschiede auf, so ist die Musik für Hauer nicht mehr rein tonal. *Das Trommeln auf einem Ton ist rein tonale Musik* (Musik 16, 104); in ihr leben wir *unsere Stimmungen, Affekte, unsere Ideen, unsere persönlichen Rhythmen aus. Eine rein tonale Musik ist ein Vergnügen, ein Ventil für temperamentvolle Menschen, und ich kann mir ganz gut vorstellen, wie etwa ein moderner Komponist damit auskommt, verschiedene Geräuschinstrumente (Schlagzeug) zusammenzustellen und darauf in mannigfaltigen Rhythmen trommeln zu lassen* (I 7). Diese tonale Musik ist für Hauer *der rein rhythmische Pol der Musik.*

Genauso, wie wir oben den rein rhythmischen Pol der Musik gefunden haben, mit gleicher Logik finden wir auch den entgegengesetzten, den rein atonalen, den rein melischen Pol der Musik. Melos nennen wir das musikalische Erleben und Geschehen, die Spannung zwischen den Tönen verschiedener Höhe, wohlgemerkt: das Erleben und Geschehen und die Spannungen, die sich in uns vollziehen[1]. *Melos ist ein absolut geistig musikalischer Vorgang im musikalischen Menschen.*

Die verschieden hohen Töne sind nur die physikalische und physiologische Voraussetzung zu diesem Erleben, die Töne sind Erde, ‚Ton', Materie. Damit es aber in dieser Musik zu diesem rein melischen Erleben kommen kann, müssen wir naturgemäß die Gegenseite, das heißt, die rein rhythmischen Geräuschmomente soviel als möglich ausschalten[2]. *Bei verschieden starken, verschieden langen Tönen, die von verschiedenen Geräuschen stammen und die vielleicht noch obendrein innerhalb der Oktave (dieser mächtigsten Säule des Hörens), innerhalb des Zirkels nicht gleichmäßig verteilt, nicht wohltemperiert sind, bei solchen Voraussetzungen wird sich die rein melische Spannung, das Gleichgewicht, das rein melische Erleben im Hörer begreiflicherweise schwer oder gar nicht einstellen. Die ‚a'tonale Musik ist eben auch eine ‚a'rhythmische, und wir dürfen streng genommen weder von einer rein tonalen noch von einer rein atonalen Musik reden, sondern nur von den beiden Polen der Musik. War bei dem einen Pol nur Rhythmus, so ist bei dem anderen nur Melos* (I 9f.). Atonal ist eine Musik also nur, wenn sie auf engstem Raum zwölftönig[3], rhythmisch indifferent und auch in Dynamik und Klangfarbe mög-

[1] Hauer schreibt an einer anderen Stelle: *Melos ist die Bewegung zwischen den Tönen, die Spannung von Ton zu Ton* (Musik 16, 105).

[2] Die Konsequenz dieser Ansicht war zunächst, daß Hauer den Schlaginstrumenten reserviert gegenüberstand. Aber schon 1925 schrieb er: *Im Orchester gibt es bekanntlich auch Pauken, Trommeln und andere Lärminstrumente. Bis zu den Pauken bin ich schon gekommen, weil sie noch stimmbar sind. Ich verwende sie zwar sparsam, behandle sie aber doch nicht stiefmütterlich* (I 22). Schon zwei Jahre später hat Hauer dann in einem seiner Hauptwerke, der Hölderlinkantate *Wandlungen op. 53*, reichlich Schlagwerk vorgeschrieben: neben zwei Pauken eine kleine Trommel, eine Holztrommel, Tambourin, Becken, Tamtam und Triangel. Im zweiten Satz der Kantate *Der Menschen Weg op. 67* haben sogar je ein Becken- und Gongschlag formal und ausdrucksmäßig hervorragende Bedeutung.

[3] *Jede ‚gleichschwebende' Temperatur ist ein vollkommen in sich geschlossener Zirkel, eine ‚Totalität', das haarscharfe Gleichgewicht der Töne und Intervalle. Da aber die*

lichst wenig differenziert ist. Obwohl Hauer die Möglichkeit einer *rein atonalen Musik* leugnet[1], nennt er seine Musik atonal, weil er bei der Komposition vom atonalen, melischen Pol der Musik ausgeht und sich zum tonalen, rhythmischen bewegt, um ihn aber nur zu berühren (vgl. I 10, etwas abweichend: Musik 16, 106).

In der atonalen Musik gibt es keine Toniken, Dominanten, Subdominanten, Stufen, Auflösungen, Konsonanzen, Dissonanzen mehr, sondern nur die zwölf Intervalle der gleichschwebenden Temperatur; ihre ‚Tonleiter' besteht also aus den zwölf temperierten Halbtönen (W ^{1}53, ^{2}51). *Die atonale Melodie ignoriert...* die *alten ‚Auflösungen' und ‚Fortschreitungen' in die Dreiklänge vollständig. Man nehme als einfaches Beispiel einer atonalen Melodie die Ganztonskala, die gleich von vornherein mit dem Tonikadreiklang in Dur oder Moll, mit der Dominante und Subdominante und mit dem Leitton der 7. Stufe aufräumt. Man darf sich aber die Ganztonskala nicht etwa mit dieser ‚Auflösung' vorstellen* (W ^{1}31, ^{2}28f.):

1

Obwohl Hauer für die atonale Musik *die Verbindung aller Töne mit allen* (W ^{1}37, ^{2}34) fordert, so sind für ihn dennoch nicht alle Töne ganz gleichwertig. An einer anderen Stelle gibt er Regeln zur Auflösung der scharfen Dissonanzen (der kleinen Sekund und der großen Septime) im polyphonen Zwölftonsatz (vgl. II 9) und glaubt sogar zu erkennen, daß *jeder atonale Akkord* – gemeint sind Sechsklänge – *(auch Sieben- Achtklänge usw.) irgendwie im Dreiklang verankert* ist, *theoretisch sowohl als auch praktisch beim Hören* (Musik 17, 258). Dementsprechend schlägt Hauer auch vor, Dur- und Molldreiklänge – merkwürdigerweise auch große Septakkorde – als Schlußklänge zu verwenden (II 10); er veröffentlichte sogar eine Tabelle möglicher Auflösungen der atonalen Sechsklänge in

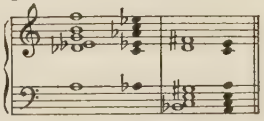
---

zwölfstufige Temperatur die denkbar stärkste Annäherung an die Obertonreihe des Tons ist, deshalb kann das ursprünglich einstimmige, ‚monodische' atonale Melos harmonisch mehrstimmig, obertonklanglich, akkordisch, polyphon (zum tonalen Pol hin!) ‚gedeutet' werden. Darin liegt die unbegrenzte (weil individuell persönliche!) Entwicklungsmöglichkeit des Atonalen (Musik 16, 106). Die zwölfstufige Temperatur nimmt also wegen ihrer Affinität zum Natürlichen, der Obertonreihe, unter allen möglichen Temperaturen eine bevorzugte Stellung ein. Aber auch diese Temperatur bleibt der einfachen „natürlichen" Tonbeziehung, der Oktav, verpflichtet. Schon Alexander Jemnitz hat in einem seltsamen Artikel *Unmaterielle Klangfarbe* (Die Musik 16, 1923/24, 498ff.) darauf hingewiesen, daß eigentlich nicht einzusehen sei, warum Hauer den ersten Oberton, die Oktav, anerkennt. Hauer hätte, so meinte Jemnitz, *auch die Oktav ‚brechen' und somit die in Oktaven gedachte, periodische Versetzbarkeit seiner Skala aufheben müssen.* Das hat aber nur Edgar Varèse versucht. Aber er hat dafür, was kaum besser zu begründen ist, der Quint, also dem zweiten Oberton, eine hervorragende Rolle für die Skalenbildung zugewiesen. Vgl. H. K. Metzger in den Darmstädter Beiträgen zur Neuen Musik 2, 1959, 54–66.

[1] Dennoch spricht Hauer gelegentlich von *einer rein atonalen Musik*, z.B. Anbruch 2, 235, und Musik 16, 105.

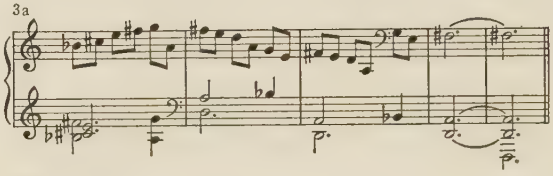
Dreiklänge. Dabei gibt er ein Beispiel, das der oben mitgeteilten und ausdrücklich verpönten „Auflösung" genau entspricht (Musik 17, Beilage zu H. 4):

2

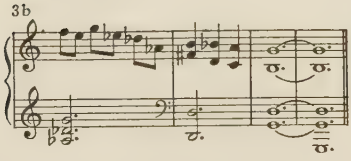


Nach diesen Feststellungen ist es nicht weiter verwunderlich, daß zahlreiche Kompositionen harmonisch ausklingen. Viele der atonalen Kompositionen, besonders drastisch zum Beispiel die Klavierstücke op. 25,4 und 7, schließen mit schönen Kadenzen.

3a



3b



Dennoch behauptet Hauer, daß es in der atonalen Musik *keine Leittongeleise mehr gibt* (II 9). *Die ‚reinen' Intervalle (und auch die Naturtöne) zwingen das Ohr in gewisse ‚Geleise' ... In der gleichschwebenden Temperatur sind aber diese Geleise vollständig entfernt, und sie gestattet eben deshalb die Verbindung aller Töne mit allen* ... (W ^{1}37, ^{2}34). Hauer meint also, daß die Erhebung der gleichschwebenden Temperatur vom Kompromiß zum Ideal genüge, Leittönigkeit abzuschaffen. Indessen ist Leittönigkeit sowenig etwas Natürliches wie Tonalität, sondern sie ist etwas geschichtlich Gewordenes, „zweite Natur". Diese kann man aber nicht durch eine Verfügung abschaffen[1]. Fraglos läßt sich ein Tonsatz komponieren, in dem es keine Leittonwirkungen mehr gibt, aber dies ist bei Hauer nicht der Fall. Als Komponist vermeidet er, wie die letzten Beispiele deutlich genug demonstrieren, keineswegs Leittonwirkungen. Vor allem am Ende vieler Stücke, wenn sich eine Komposition dem tonalen Pol nähert (s. o.), findet man sie häufig,

[1] Vor einer Überschätzung der musikalischen Bedeutung der Differenz von reinen und temperierten Intervallen, zu der sowohl Hauer als auch H. Pfrogner, *Die Zwölfordnung der Töne*, Wien 1953, neigen, kann nicht genug gewarnt werden. Lehrreich ist in diesem Zusammenhang die Episode aus Thomas Manns Leben, die er in seinem Buch *Die Entstehung des Doktor Faustus* zu Beginn des 12. Kapitels erzählt. Auch Edgar Varèse ist in diesem Zusammenhang zu nennen, obwohl er zu Hauer antipodisch steht: Er bekämpft die Temperatur. Vgl. M. Wilkinson, *An Introduction to the Music of Edgar Varèse*, The Score 1957, Nr. 17.

so etwa in dem von H. H. Stuckenschmidt abgedruckten und analysierten Klavierstück op. 20, 10[1]:

Die Kadenz V–I ist unüberhörbar, wenn auch die unmittelbar vorangehenden harmonischen Ereignisse (B–F) einer (wie Schönberg sagen würde) entlegenen Region zugehören, die Schlußkadenz also gleichwohl unerwartet, aber dennoch deutlich hörbar eintritt. Schreibt man vollends im vorletzten Takt statt *as''-g''* nur *gis''-fisis''*, so kann man hier die schönsten Leittöne auch sehen. Aber nicht nur an Stellen mit vielfach auftretenden und dadurch dominierenden Dreiklängen wird bei Hauer die Macht der Leittöne wirksam, sondern auch in Abschnitten mit vorherrschenden, freilich verschiedenartigen Septakkorden, wie etwa in den folgenden Takten aus der Hölderlinkantate *Der Menschen Weg op. 67* (1, 27–33):

Aus alledem ersieht man, daß der Begriff der Atonalität, wie wir ihn gemeinhin verstehen und wie ihn einst Ernst Křenek definierte, nämlich als charakterisiert durch die *Abwesenheit der Dominantfunktion* und durch *qualitatives und bedeutungsmäßiges Überwiegen der höheren Spannungsgrade, das heißt der Dissonanzen*[2] auf Hauers Musik nicht anwendbar ist. Hermann Heiß, der vielleicht als einziger Komponist auf Hauers Theorien weiterbaut, hat daher mit gutem Recht den Begriff atonal durch *peritonal* ersetzt und empfohlen, *nicht das Prinzip [zu] verfolgen, um jeden Preis alles, was einen Schimmer von Tonalität hat, zu umgehen*[3].

III.

DIE TROPEN. *In der atonalen Melodie ist sowohl das rein Physische, Sinnliche, als auch das Triviale und Sentimentale soweit wie nur möglich ausgeschaltet*

[1] H. H. Stuckenschmidt, *Neue Musik*, Berlin 1951, 409 und 149f.

[2] E. Křenek, *Über Neue Musik*, Wien 1937, 39 und 50 f.; vgl. ferner die Definitionen in W. Keller, *Handbuch der Tonsatzlehre I*, Regensburg 1957, 309f., und *II*, 1959, 314.

[3] H. Heiss, *Elemente der musikalischen Komposition*, Heidelberg 1951, 146.

und ihr ‚Gesetz' ‚ihr ‚Nomos' besteht darin, daß innerhalb einer gewissen Tonreihe sich kein Ton wiederholen und keiner ausgelassen werden darf[1] (W [1]53). In Konsequenz dieser Ansicht konnte Hauer sagen: *Der Schwerpunkt meiner Arbeit liegt darin, daß ich immer wieder alle zwölf Töne des in sich geschlossenen Quinten- und Quartenzirkels unserer temperierten Halbtonleiter abspiele oder anbringe* (NMZ 45). Da es namentlich bei umfangreicheren Kompositionen nicht möglich ist, die zwölf Töne ständig in der gleichen Reihenfolge anzubringen, war Hauer genötigt, ein Verfahren zu ersinnen, das eine sinnvolle Veränderung der Tonfolgen ermöglicht. So entstand *die Lehre von den Tropen,* an die sich *die gesamte Satztechnik klammert* (I 12).

Die Zwölftonleiter hat bekanntlich 479001600 Melosmöglichkeiten. Um diese Möglichkeiten nur einigermaßen überschauen zu können, habe ich sie, schon im Jahre 1921, in Tropen (Wendungen) eingeteilt, und zwar so: jede Melosreihe wird durch einen Taktstrich in zwei Hälften zerlegt, deren jede sechs Töne umfaßt. Die Töne der einen Hälfte stehen nun zueinander und zu den Tönen der anderen Hälfte in ganz bestimmten Intervallverhältnissen, und auf diese Weise erhalten wir 44 solcher Möglichkeiten, also 44 Tropen. Wenn ich nun die Töne einer jeden Hälfte dieser Tropen vertikal untereinanderstelle, so entstehen Sechstonakkorde, die natürlich eine ganz bestimmte Struktur haben, die sich von der aller anderen unterscheidet. In Ermangelung von speziellen Namen für diese Sechstonklänge müssen wir sie nach den Tropen bezeichnen, z. B. die Sechsklänge der 5. Trope usw. Ich bin in der Lage, alle Sechsklänge anführen zu können (alle, die es gibt!), wobei ich aufmerksam mache, daß die Umkehrungen (wie bei allen Dreiklängen: Sextakkord, Quartsextakkord) und die Transpositionen in die zwölf Tonlagen am Wesen der Akkorde ja bekanntlich nichts ändern (Musik 17, 258).

Die Tropen entsprechen also in gewisser Weise den traditionellen Tongeschlechtern, die einzelnen Transpositionen etwa den Tonarten[2]. Die einzelne Trope – so bildet Hauer merkwürdigerweise den Singular – bezeichnet also weder eine Melodie noch einen Akkord, sondern eine Konstellation von Tönen, die zu verschiedenen Melodien und Akkorden auskomponiert werden kann. Hauer teilt I 13 eine Melodie mit, die in der ersten Trope steht: *a h b cis d c / f fis e g fis gis.* Da innerhalb einer jeden Tropenhälfte die Töne beliebig umgestellt werden können, gehören sowohl die chromatische Tonleiter *a b h c cis d / es e f fis g gis,* als auch z. B. die Tonfolge *a b des c h d / es ges f e g as,* die Reihe von Anton Weberns Orchestervariationen op. 30, der gleichen, der ersten Trope an.

---

[1] In der zweiten Auflage von W., aus der Stuckenschmidt a. a. O. 322 f. den entsprechenden Passus abdruckt, formuliert Hauer noch entschiedener: *... ihr ‚Nomos' besteht darin, daß immer und immer wieder alle zwölf Töne der Temperatur abgespielt werden müssen.*

[2] Dennoch spricht Hauer vielfach von „Tropentonarten", z. B. Pult 5, 35. Leider zeichnen sich Hauers Schriften nicht durch begriffliche und sprachliche Präzision aus.

Ist es also möglich, aus jeder Trope sehr viele Melodien abzuleiten, so gehört jede Melodie aber auch mehreren Tropen an. Hauer hat in II 5f. folgendes Beispiel gegeben: Wird die in der 31. Trope stehende Tonfolge *f e d h c as / b a es cis fis g* zweimal hintereinander gespielt, so kann man jede Phase einer anderen Trope zuordnen. Die Tonfolge von *f* bis *g* steht also in der 31. Trope, die von *e* bis *f* in der 40., die von *d* bis *e* in der 2., die von *h* bis *d* in der 5., die von *c* bis *h* in der 15. und die von *as* bis *c* in der 35. Trope. Die sechs genannten Tropen sind mithin, wie Hauer sagt, *melisch gebunden* (II 5). Jede aus einer Trope gebildete Zwölftonmelodie füllt den Raum einer großen Septime vollständig aus. Wird der jeweils tiefste Ton einer solchen Zwölftonmelodie (Tropenmelodie) als höchster Ton gesetzt, also eine Oktav höher transponiert, so entsteht eine neue Tonfolge, die aber gleichwohl derselben Tropenmelodie zugehört. Hauer nennt diese neue Tonfolge eine *Umkehrung*. Jede Tropenmelodie kennt also, das liegt in der Natur der Sache, zwölf Gestalten – Hauer nennt sie *Bausteine* –: eine Normalgestalt und elf Umkehrungen (vgl. I 13). Da jede Tropenmelodie auch noch auf allen zwölf Tonstufen erscheinen kann, ergeben sich aus jeder derartigen zwölftönigen Tropenmelodie insgesamt 144 Tonfolgen.

Obwohl aus jeder Trope außerordentlich viele Melodien abgeleitet werden können, hat Hauer umfangreicheren Kompositionen mehrere Tropen zugrunde gelegt. So besteht der „Grundriß" der *Romantischen Phantasie für Orchester op. 37* aus 24 Tropenmelodien, die insgesamt sechs verschiedenen Tropen zugehören (vgl. I 14f.). Hauer verfügt also in dieser größeren einsätzigen Komposition, da jede Tropenmelodie elfmal „umgekehrt" werden kann, über insgesamt $24 \times 12 = 288$ Bausteine. *Mit dem Grundriß habe ich nur die Grenzen gezogen, innerhalb deren ich nach Herzenslust musizieren kann. Es wird einem Musiker nicht schwerfallen, die melodischen Hauptlinien, die kadenziösen harmonischen und die polyphonen Wendungen herauszufühlen. Die Anordnung der Bausteine im Grundriß hat natürlich beim Komponieren selbst nichts zu bedeuten* (I 15). *Um die Tropen gehörig ausnutzen zu können (wie früher die Modulationen), ist das musikalische, gefühlsmäßige Ausarbeiten von Beispielen notwendig. Die musikalische Vorstellungskraft im Verein mit dem System muß ... am Werke sein, damit eine ordentliche und anständige Musik herauskommt, die Hand und Fuß hat* (I 14). Hauer, der hier sogar auf die gefühlsmäßige Ausarbeitung der Musik so großen Wert legt, bekennt überdies, daß er bei der Komposition gelegentlich Anregungen von außen folgt: So wurde die *Romantische Phantasie für Orchester op. 37* durch die österreichische Landschaft im Frühling 1925 (I 11) und die *Klavierphantasie op. 17* durch *einige Bilder von Johannes Itten* (Anbr. 8, 16) inspiriert. In seltsamem Widerspruch dazu steht die Bemerkung, daß in jedem der fast 500 Millionen Melosfälle je eine einzige richtige Lösung vorauszusetzen sei, *die aufzufinden und musikalisch zu realisieren eben Sache und Sinn des Komponierens ist* (W $^{1}54$, $^{2}52$). In mündlichen Äußerungen seiner Spätzeit ist Hauer offenbar noch weiter gegangen, wenn er aussprach, daß bei einer Klau-

surarbeit über eine gegebene Zwölftonfolge eigentlich alle Teilnehmer das gleiche „richtige" Ergebnis erzielen müßten[1]. *Die ewige unveränderliche absolute Musik in ihrer notwendigen Vollendung und zwingenden Lösung kann als Zwölftonspiel gelehrt und gelernt werden* (Plan).

IV.

INSTRUMENTATION. *Das Instrumentieren der Zwölftonmusik ist nicht schwer und erfordert nur Übung und Überlegung. Das Ohr, das Ohr und wieder das Ohr ist der beste Lehrmeister* (I 22). *Die geeignetsten Klangmittel für die atonale Musik sind das Klavier, das Harmonium (die Orgel) und die menschliche Singstimme. Ich... kann mir tatsächlich meine Kompositionen nicht anders als durch gleichschwebend temperierte Instrumente physisch hörbar gemacht denken... So denke ich mir denn die Instrumentierung der ‚Nomoi'* (op. 1, 2, 19) *oder der apokalyptischen Phantasie* (op. 5) *z. B. folgendermaßen: Klavier... und drei Harmoniums (4, 8, 16 Fuß) mit gleichem Toncharakter und mit Expression* (W [1]57)[2]. Die in der Form von Klavierstücken veröffentlichten Werke bedürfen somit der instrumentalen Einrichtung durch die Interpreten. Bald jedoch hat Hauer begonnen für größere Ensembles zu komponieren, war also gezwungen, im traditionellen Sinn zu instrumentieren. Da er aber die Ansicht vertrat, daß *durch den ‚Ausbau' des Orchesters* nach Beethoven *die Musik, die doch eine typisch ‚gegenstandslose' Kunst ist, immer mehr ‚gegenständlich', das heißt aber auch ihrem eigentlichen Wesen entfremdet* wurde (W [1]40, [2]37), er also die Musik des 19. Jahrhunderts für ein Verfallsprodukt hielt (vgl. W [1]29, 35, [2]26f., 32, sowie D 25ff.), knüpfte er in der Instrumentation nicht an die aufgelockerte, die Klangfarbe als Eigenwert behandelnde Orchestersatzart der Zeit nach Beethoven

---

[1] Vgl. H. Pfrogner a. a. O. 230.

[2] Als Hauer dies schrieb – der zit. Text ist in [2]W gestrichen –, hatte er erst 19 opera komponiert. Die überwiegende Zahl dieser Werke sind Klavierstücke, die in der genannten Art ausgeführt werden können. (Hauer bezeichnete sogar seine opera 1, 2 und 5 als *Stücke für Orchester*, vgl. Anbruch 8, 15; Chr. Wolff machte darauf aufmerksam, daß auch *die letzten Kompositionen von Cage sowohl als Solostücke wie auch als Ensemblestücke aufgefaßt werden können* (vgl. „Die Reihe" Heft 3, Wien 1957, 45, Anm. 2). Natürlich sind Werke wie das *Morgenländische Märchen op. 9* und der *Tanz op. 10*, sowie die *Nachklangstudien op. 16* auszunehmen. – Als I erschien, also fünf Jahre später, stand Hauer bei op. 37, auf das er in dieser Schrift mehrfach eingeht, um ihm Beispiele zu entnehmen. Er hatte indessen, wie man leicht dem Werkverzeichnis am Ende dieser Aufzeichnungen entnehmen kann, viel Ensemblemusik komponiert. Den Satz: *Es ist ästhetisch geradezu verwerflich, eine rein atonale Melodie durch Orchesterinstrumente physisch hörbar werden zu lassen* (W [1]35f., [2]33, im gleichen Sinn: Musik 16, 105) hat Hauer später eingeschränkt. Von der Interpretation seiner Werke forderte er dann nur noch, *daß im Orchester so gut als möglich temperiert und intoniert wird* (I 22), *das heißt, die Spieler müssen sich, so gut es geht, mit ihren ungleichschwebend temperierten Instrumenten der gleichschwebend temperierten Stimmung des Klaviers anpassen* (Pult 4, 66).

an[1], sondern an die obligate Instrumentationsart des frühen 18. Jahrhunderts. Dadurch erhalten auch seine bedeutendsten und melodisch reizvollsten Werke, etwa die beiden Hölderlinkantaten, eine unsinnliche Sprödigkeit, die in ganz auffallendem Gegensatz zu der stufenreichen Melodik steht. In der *7. Orchestersuite op. 48* etwa, die dank Hermann Scherchens Interpretationskunst einst erfolgreich war, spielt das kontinuoartig eingesetzte Klavier *immer alle zwölf Töne..., und zwar jeden Satz in einer bestimmten Trope und Tonlage, die wieder untereinander melisch verbunden sind durch den das ganze Werk beherrschenden melischen Grundgedanken* (Pult 4, 66)[2].

V.

RHYTHMIK – DEKLAMATION. Jeder Hörer und Betrachter der Kompositionen Hauers wird bemerken, daß sowohl exponierte Tonlagen als auch extreme Tempi und Lautstärkegrade vermieden sind. In den Ausgaben so mancher Werke seit den *Nachklangstudien für Klavier op. 16* hat Hauer auf Tempoangaben und jegliche dynamische Bezeichnung verzichtet, denn er war der Ansicht, daß sich *die agogischen und dynamischen Schattierungen einer Melodie aus ihrer richtigen Auffassung von selbst* ergeben, *also die Überladung des Notenbildes mit Vortragszeichen überflüssig* ist (W ^{1}59, ^{2}55 Anm.). Er meinte: *Das reine Melos verträgt keine starken Be‚ton'ungen, kein Fortissimo, kein Pianissimo, kein Presto, Furioso, kein Grave* (Melos 3, 186). In die Partitur seiner *7. Suite für Orchester op. 48* hat der Komponist *keine Vortragszeichen geschrieben, weil durchwegs in einem mittleren Stärkegrad (mp) und streng im Takt gespielt werden muß* (Pult 4, 66). Freilich findet man in den Partituren anderer Werke für größeres Ensemble dennoch einige derartige Bezeichnungen. Das Tempo wird, wenn überhaupt, mit ♩ = 40 vorgeschrieben, die Dynamik zur allgemeinen Charakteristik mit den einfachsten Zeichen, *f*, *mf*, und *p*, markiert, namentlich wo es, wie in der Oper *Salambo op. 60* und in den Hölderlinkantaten gilt, verschiedene Gruppen klanglich voneinander abzuheben.

Besonders auffallend ist die rhythmische Gleichförmigkeit, die *gewollte Monotonie* (Pult 4, 66) dieser Kompositionen. In einigen Stücken Hauers aus den

---

[1] Musik 16, 105, Anm., (vgl. auch W ^{1}30, ^{2}27) polemisiert Hauer gegen die Möglichkeit von Klangfarbenmelodien. Er meint, daß die Verteilung der einzelnen Töne einer Melodie auf verschiedene Instrumente das Hören der Melodie unmöglich mache und überdies lächerlich wirke. (Einen ähnlichen Einwand gegen die neuere Instrumentation erhob schon A. Halm, *Von Grenzen und Ländern der Musik*, München 1916, 214ff.)

[2] Diese oder doch wenigstens eine ähnliche Art, das Klavier im Rahmen von Ensemblewerken zu verwenden, findet man sehr häufig bei Hauer, namentlich in *Zwölftonspielen* (z.B. dem für Klavierquintett, *F. Wotruba zu Weihnachten* 1946, ungedruckt), aber auch in der Kantate *Wandlungen*.

frühen Zwanzigerjahren gibt es überhaupt nur eine Art von rhythmischen Werten, in einigen nur ganz gleiche Einsatzabstände (z.B. in den Klavierstücken op. 20, 1, 2, 5, 10, 12 und 18, s.o. Beisp. 4). In anderen werden einzelne Figuren so kombiniert, daß keine ein Übergewicht erhält, also etwa thematische Bedeutung erlangen kann (s.u.). Die Rhythmik hat, wie aus der oben zitierten Argumentation Hauers hervorgeht, eine untergeordnete Bedeutung. (In den kontrapunktisch gearbeiteten Sätzen der Spätzeit nähert sich die rhythmische Gestalt der einzelnen Stimmen vielfach Vorbildern der Bachzeit.) Bei den Hölderlinliedern richtet sich die Rhythmik des Vortrags, wie der Komponist im Vorwort zu den Liedern op. 21 schreibt, *genau nach der Sprache des Dichters. Die rhythmische Gliederung ist nicht als Takt aufzufassen, sondern als Versmaß. Der musikalische Ausdruck ist dem Melos der Sprache abgehorcht, daher immer tempo rubato, häufiger und rascher Wechsel der dynamischen und agogischen Schattierungen.* Diese Freizügigkeit wird ermöglicht sowohl durch rezitativische Komposition, als auch durch eine fast schematische Anpassung der Rhythmik an das Textmetrum. In zahlreichen Hölderlinliedern, etwa in der Ode *Die Liebe op. 21, 1,* dem *Antigonä*-Lied *op. 21, 4,* in *An Diotima op. 21, 8* und den drei Distichen *An ihren Genius op. 32, 4,* werden alle Trochäen als ♩$_2$♩, alle Daktylen als ♩ ♩$_3$ ♩ komponiert, wobei jedes einzelne Versmaß einen „Takt" füllt. Bei rein trochäischen Gedichten, wie *An eine Rose op. 32, 2* findet man überhaupt nur eine regelmäßige Folge von Viertelnoten, lediglich unterbrochen durch die Halben, die die stumpfen Enden der jeweils zweiten Verszeilen markieren. Andere Lieder modifizieren dieses Rezitationsschema, indem sie den Wechsel von Daktylen und Trochäen als Wechsel von $^3/_4$- und $^2/_4$-Takt deuten, wie z.B. in *Der Gott der Jugend op. 32, 5* und *Diotima op. 40, 4,* wobei stets ♩ = ♩ ist, gleichgültig, ob zwei oder drei Viertelnoten den Takt füllen. Hauer läßt aber nicht nur in Viertelnoten, sondern bisweilen auch in Achtelnoten deklamieren; gelegentlich mischt er auch beide Notationsarten (z.B. in *Der gefesselte Strom op. 23, 2* und *Des Morgens op. 23, 3*). Eine gewisse Ausnahme von allen gedruckten Hölderlinliedern Hauers bildet einzig das kontrapunktisch komponierte Lied *An die Ruhe op. 40, 5* (s. u.).

Der Rhythmus muß aus der ‚Bewegtheit' der Farbe[1] *(Melos) unmittelbar sich ergeben. Umgekehrt, wird diese erst in ihn hineinkomponiert, erhält das Ganze eben einen Anstrich des ‚Abstrakten',* Willkürlichen (W 158f.). Die innige Beziehung zwischen Melodik und Rhythmik wird von Hauer mehr geahnt als ergründet, und so vermag er nur einige für die Tonsatzlehre wenig bedeutungsvolle Thesen aufzustellen: *Das Wesen des Intervalls ist Bewegung. Das Intervall ist eine Gebärde... Im Intervall ist der Ton, Klang nichts Bewegtes, sondern die Bewegung*

[1] Der Begriff *Farbe,* den Hauer hier voraussetzt, ist weder identisch noch ganz unabhängig von dem gewöhnlichen Begriff *Klangfarbe.* Er bildet das Bindeglied zwischen Hauers theoretischen Spekulationen und seinem seltsamen Okkultismus. Der Hauersche Begriff *Klangfarbe* wird in W. exponiert und in D. vorausgesetzt.

selbst (W [1]17, [2]15). Auf den Boden der kompositorischen Praxis zurückgekehrt bekennt der Hauer-Schüler Hermann Heiß: *Es liegt... keine Handhabe vor, um aus der einstimmigen Tonabfolge der zwölf Töne eine adäquate Rhythmisierung abzuleiten*[1]. Indem Heiß aber versucht, im mehrstimmigen Tonsatz *eine den zwölf Tönen adäquate Rhythmik* zu realisieren, ohne einfach den Tonreihen irgendwelche Rhythmusreihen, wie er sie selbst ableitete[2], zuzuordnen, degradiert er die Rhythmik zu einem Vehikel, das der Vermeidung unerwünschter simultaner Tonkombinationen dient. Heiß' These, *es kommt... bei jedem Zwölftonsatz auf eine sinnvolle Konfiguration aller Elemente an*[3], wird schwerlich Widerspruch finden (– diese Forderung gilt übrigens nicht nur für den Zwölftonsatz! –); es fragt sich nur, wie sie im Sinne von Heiß fruchtbar gemacht werden kann, denn weder die theoretischen Schriften noch die Kompositionen von Hauer und Heiß geben eine auch nur einigermaßen befriedigende Antwort[4]. Die Theoretiker und Komponisten der seriellen Musik versuchen auf ihre Weise, dieser Forderung nachzukommen.

VI.

TONSATZTYPEN. Hauer hat als Komponist im Anschluß an die Tradition eine reiche Skala von verschiedenen Satztypen entwickelt, die man zwar ob ihrer Einfachheit gelegentlich „bewußt anfänglich" und auch „primitiv" genannt hat, die aber dennoch nicht simpel sind. In ihren besseren Momenten ist Hauers Musik gut ausgehört und, wie fast alle Beispiele erweisen werden, nicht ohne klanglichen Reiz. Die Basis der Hauerschen Tonsprache bilden die Tropen, die musikalischen Elemente sind einfache zwölftönige Melodien, die *Bausteine*, die der Komponist gern einstimmig, ohne jegliche Begleitung vortragen läßt. Einstimmige Melodien sind in den früheren Werken Hauers sehr häufig anzutreffen; später werden sie immer seltener; sie bilden dann, wenn sie einmal erscheinen, meist nur kurze Episoden. Hauer selbst führt in seinen theoretischen Schriften solche einstimmigen Melodien an, z.B. in I 17 und 21 aus der *Romantischen Phantasie op. 37*. Eines dieser Beispiele (I 21) sei hier wiederholt.

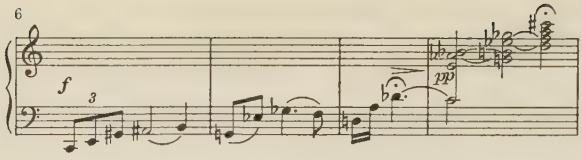
---

[1] H. Heiss, a.a.O. 161.

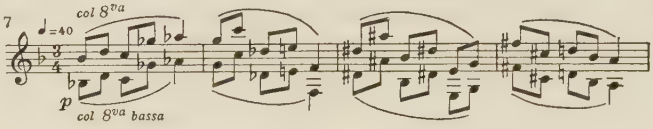
[2] H. Heiss a.a.O. 24f.; Heiss' Beispiel 22a, eine Additionsreihe von 1 bis 12 , ist identisch mit der zweiten Rhythmusreihe von Olivier Messiaens Klaviereтüde *Mode de valeurs et d'intensités* (1949), die dann später auch von Pierre Boulez in seinen *Structures* für 2 Klaviere (1953) ausgewertet wurde (vgl. G. Ligeti, *Pierre Boulez*, in „Die Reihe" 4, Wien 1958, 38ff.).

[3] H. Heiss a.a.O. 180 und 167.

[4] Man kann das von Heiss 161f. verworfene, von Schönberg aber geübte Verfahren der Thematisierung der Zwölftonreihen problematisch finden, aber gewiß nicht sinnlos (vgl. meine Schrift *Neue Musik*, Göttingen 1958, 55ff.). Vielmehr sollte man sich erinnern, daß die bisher bekannt gewordenen athematischen Kompositionen nicht weniger problematisch sind als die auf thematischer Arbeit basierenden Zwölftonwerke.

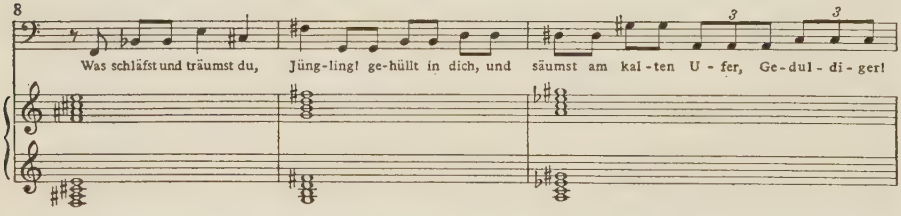


In seinen späteren Werken hat Hauer derartige im strengsten Sinne einstimmige Melodien durch Unisoni ersetzt. Sie können der neutralen Einleitung, also der Vorbereitung anderer musikalischer Ereignisse dienen, wie etwa im folgenden Beispiel,



dem Anfang des zweiten Satzes der Kantate *Der Menschen Weg op. 67,* oder auch Höhepunkte markieren, wie etwa in dem Hölderlinlied *Vulkan op. 40, 1,* das – nebenbei sei es bemerkt – wohl zu Hauers schönsten Liedern gehört.

Wird die Melodie durch Akkorde gestützt, also „begleitet", so ergeben sich für Hauer verschiedene Möglichkeiten. Die einfachste ist wohl die simultane Kombination einer Melodie mit Orgelpunkt oder einem Bordun, wie am Anfang des Liedes *Die Liebe op. 21, 1.* Modellcharakter dürfen wohl jene Stellen beanspruchen, in denen die Melodie nichts anderes ist als die entfaltete Harmonie, bzw. die Harmonik nichts anderes als die zusammengezogene Melodie[1]. Diesen Typus veranschauliche hier der Anfang des Hölderlinliedes *Der gefesselte Strom op. 23, 2.*



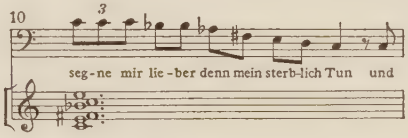
Diese Art des Tonsatzes kann durch verschiedene Mittel variiert werden: erstens, indem, entsprechend der Melodiebewegung, die Lage der Akkorde verändert wird,

---

[1] Sukzessive Verknüpfung der melodisch und harmonisch auskomponierten Zwölftonmelodie zeigt das Beispiel 5, wo die Melodietöne die Vierklänge $\begin{matrix} 4 & 8 & 12 \\ 3 & 7 & 11 \\ 2 & 5 & 9 \\ 1 & 6 & 10 \end{matrix}$ ergeben.

zweitens, indem dann die Akkorde arpeggiert oder in eine gleichförmige Bewegung aufgelöst werden. Außerdem können noch die verschiedenen „Varianten" des Tonsatzes sukzessiv miteinander verbunden werden. Alle diese Praktiken findet man vereint in dem zuletzt zitierten Lied op. 23,2.

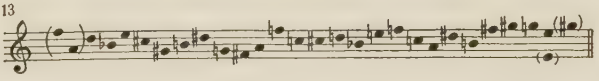
Ist die Melodie auf engerem Raum stufenreich, so kann die rein homophone Begleitung nur schwer alle Töne der Melodie enthalten, es sei denn, die Melodie wird vollständig instrumental gestützt, d.h. sie ist auch als Melodie in der Begleitung vorhanden, wie in den Liedern *Abendphantasie op. 23, 1, Der Gott und die Jugend op. 32, 3* und *Am Abend op. 32, 5*. In *Des Morgens op. 23, 3* ist der Höhepunkt so komponiert, daß die Singstimme die Ganztonleiter abwärts schreitet, während der Begleitakkord auf nur vier Tönen dieser Skala basiert.



In der *Romantischen Phantasie op. 37* werden an einer Stelle die Zwölftonfolgen als Passage vorgetragen, während die stützenden Akkorde nur die Hälfte der verfügbaren Töne verwenden.

Hier, wie auch in dem folgenden Beispiel aus dem gleichen Orchesterwerk, zeigt sich deutlich, daß Hauer beim Aushören der Komposition doch in relativ traditionellen Klangvorstellungen befangen bleibt. In dem folgenden Zitat aus op. 37 werden die Sept- und Nonenakkorde, die in der Begleitung nur unvollständig erscheinen, durch Melodietöne ergänzt, ja, alle Melodietöne, die nicht auch in der Begleitung erklingen, sind entweder Bestandteile der „Harmonik" (das *dis* im ersten und das *g* im zweiten Takt) oder melodisch als Durchgänge motiviert (das *ais* im ersten und das *a* im zweiten Takt).

Eine andere Technik, das Liegenlassen der Melodietöne, folgte auf dem Fuße. Dadurch wurde der erste Schritt zum Polyphonen gemacht... Ich glaube sogar, daß die Synkopierungen und das Herausarbeiten der Stimmen auch schon ein wenig an Kunst grenzen (I 16). Hauer teilt als Beispiel für diese Technik, die Heiß glücklich *reiheneigene Klangführung*[1] nennt, abermals einen Ausschnitt aus der *Romantischen Phantasie* mit, der zwar etwas differenzierter ist als unser Beispiel 4, aber grundsätzlich keine neuen Aspekte zeigt. Vielleicht ist es nicht überflüssig, die jenem Beispiel zugrunde liegende Tonfolge hier mitzuteilen:



Das Wesentliche dieser Klangtechnik ist die Tatsache, daß aus einer bestimmten Tonfolge verschiedene mehr oder weniger selbständige „Stimmen" abgeleitet werden und daß diese Stimmen voneinander melisch unabhängig sind. Erst die Gesamtheit aller Stimmen ist aus den von den Tropen gewonnenen Bausteinen abgeleitet. Das Primäre sind also nicht die Stimmen, sondern die Zwölftonkomplexe.

Hauer hat drei kontrapunktische Techniken entwickelt, die im Grunde jedoch nur Modifikationen eines einzigen Verfahrens sind. Die *erste Kanontechnik* besteht darin, daß aus je einer Tropenhälfte ein Tonsatz von möglichster Unabhängigkeit der Stimmen gebildet wird. Da sechs Töne zur Verfügung stehen, ist es naheliegend, in einem dreistimmigen Tonsatz eine Stimme über einen, die zweite über zwei und die dritte über drei Töne verfügen zu lassen. So sind alle Stimmen schon durch die bloße Verschiedenheit der Tonzahl voneinander abgehoben. Anschließend werden sie dann ausgetauscht, so daß in jeder Stimme jede Wendung einmal erscheint. (Es können also nicht alle Möglichkeiten der Stimmkombination benützt werden.) Auf diese Weise wird dann (sekundär) auch jede einzelne Stimme „zwölftönig", womit dem Grundsatz, daß *gleiche Töne... soweit wie möglich von einander entfernt sein* sollen (II 10), entsprochen ist[2]. Das Lied *An die Ruhe op. 40, 5* basiert ganz und gar auf dieser Technik. Sein Anfang sei darum hier mitgeteilt.

---

[1] H. Heiss a. a. O. 169.

[2] Diesem Grundsatz ist Hauer allerdings gelegentlich (in späten Werken) untreu geworden, z. B. in dem *Zwölftonspiel (Jänner 1957)* für Streichquartett und manchen Abschnitten der Kantate op. 67 (vgl. die übernächste Anm.).

Das Schema lautet: A B C D E F G H I / B C A E D F H I G usw.[1] / C A B F E D I G H Auf diese Weise werden das ganze Lied hindurch die einzelnen Kompositionsglieder permutiert, ohne daß eine Figur thematische Bedeutung gewinnen könnte. Alle Drei-, Zwei- und Eintongestalten sind sich ähnlich – das Schema 1 : 2 : 3 wird stets beibehalten –, aber keine ist mit der anderen identisch oder deutlich gegensätzlich.

Die *erste Kanontechnik* ist freilich nicht auf die in diesem Lied ausschließlich angewandten rhythmischen Formeln, der auch die Exempel in I 17 und II 11 folgen, beschränkt. Wird der Satz mehr als dreistimmig, so ergeben sich fast unüberwindliche Schwierigkeiten. Die Permutation muß schon frei gehandhabt, wenn nicht gar aufgegeben werden, wie etwa in dem kleinen Tonsatz II 13, Takt 5ff., oder es kommt wie in den beiden Kompositionsbeispielen in II 11f. und II 13 gleich am Anfang zu Tonvorwegnahmen – in beiden Fällen ist es der Ton *h* –, die dann aber das Tropengefüge durchbrechen. Ein Tonsatz wie die ganz auf der Permutation sechstaktiger Melodien basierende instrumentale Einleitung zur Kantate *Der Menschen Weg op. 67* – sie ist musikalisch identisch mit dem Schlußchor – muß sogar die wichtigste Forderung Hauers, die nach möglichst großer zeitlicher Entfernung gleicher Töne, vernachlässigen[2].

Die *zweite Kanontechnik* Hauers ist nichts anderes als die oben genannte „reiheneigene Klangführung". Diese Technik basiert ausschließlich auf den Möglichkeiten der komplementären Rhythmik, die in ihr zum Prinzip erhoben werden. Wichtigste Regel ist das „Verbot" gleichzeitigen Weiterschreitens zweier oder mehrerer Stimmen. Diese Technik bietet, da einzelne Stimmen lange liegen bleiben dürfen, satztechnisch kaum Schwierigkeiten.

---

[1] Nebenbei sei bemerkt, daß jede dieser Melodien natürlich einer anderen Trope zugehört, da ja nur der Gesamtkomplex aus der den Kompositionsabschnitt determinierenden Trope abgeleitet ist. Die simultane Kombination ABC basiert auf der Trope 22, I *(es, e, f, g, b, h/fis, gis, a, c, cis, d)*, die sukzessive Kombination von ABC auf der Trope 26, IV *(fis, g, b, h, cis, d/as, a, c, es, e, f)*, BCA auf der Trope 1, VIII (chromatische Skala auf *b*), CAB auf der Trope 4, I *(es, e, f, g, as, a/fis, b, h, c, cis, d)*. Bei diesen Angaben, die ganz auf den Tabellen Hauers in II beruhen, bezeichnet die arabische Ziffer die Zahl der Trope, die römische die Lage (I hat als tiefsten Ton der ersten Tropenhälfte *es*, II den Ton *e*, III den Ton *f* usw.).

[2] Die Reihenfolge, in der die Töne erscheinen, lautet: *fis, c, a, dis, h, gis, g, des, f, b, c, e, fis, d* usw.; es treten also in diesem Tonsatz, wie auch sonst in manchen der späten Werke, namentlich *Zwölftonspielen*, Tonwiederholungen auf, bevor alle anderen Töne des chromatischen Tonvorrats erklungen sind (vgl. Beisp. 15).

Die dritte von Hauer beschriebene kontrapunktische Satztechnik, *der obstinate Kontrapunkt, ist eine weitere Ausgestaltung der eben behandelten zweiten Kanontechnik. Er geht unmittelbar von dem melischen Grundgedanken, von der melischen Grundgestalt aus. Der Unterschied besteht darin, daß sich bei ihm die Stimmen stärker bewegen, nicht mehr gesanglich wie bei der Kanontechnik, sondern sprunghaft, eigensinnig, ‚obstinat'* (II 18). Von den in Hauers Schrift folgenden sechs Beispielen genügt uns eines (II 19), um zu erkennen, daß der Kanon hier, wie auch in den oben mitgeteilten Beispielen, keine musikalische Wirklichkeit werden kann, sondern bloßes Nachschlagen der einzelnen Töne bleibt.

Das wesentliche Moment des Nachschlagens ist der lückenlose Anschluß des nachschlagenden Tons an den gleichstufigen, aber sich in der Oktavlage unterscheidenden Hauptton. Mit dieser Regel wird allerdings eine der wichtigsten Voraussetzungen der Hauerschen Zwölftontechnik, die vollständige Ausschaltung der Oktav als Baumittel (II 8), in ihrer Bedeutung erheblich eingeschränkt. In dem vierstimmigen Tonsatz der schon genannten instrumentalen Einleitung der Kantate *Der Menschen Weg* wird diese Satztechnik konsequent angewandt; die Folge davon ist aber das eigentlich unerwünschte Überwiegen einzelner Töne.

Die Töne *g* und *b* etwa dauern im ersten Takt ♪ ♪ ♪, während das *gis* mit einem Sechzehntel auskommen muß. Der Tonsatz dieses Beispiels beruht aber nicht nur auf dem obstinaten Kontrapunkt, sondern verwertet auch die Erfahrungen der beiden Kanontechniken, besonders der zweiten, der „reiheneigenen Klangführung".

Hauer hat in zahlreichen Kompositionen die verschiedenen beschriebenen Satztechniken entweder sukzessiv kombiniert – so konnte er ein Mittel zur Gliederung der Form gewinnen – oder sie, wie das letzte Beispiel bereits anzeigte, vermischt. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel der simultanen Verknüpfung mehrerer Techniken bietet der Anfang des zweiten Teils eines ungedruckten und

undatierten *Zwölftonspiels für 5 Violinen,* von dem sich eine Abschrift in der Kranichsteiner Musikbibliothek zu Darmstadt befindet.

Das Grundprinzip aller späteren Musik Hauers, der Verzicht auf profilierte Themen und deren Durchführung, bleibt natürlich erhalten. Hauer verschleiert in diesem Zwölftonspiel den eigentlichen Tonsatz, indem er die realen Stimmen des Satzes nach dem Prinzip der durchbrochenen Arbeit zerteilt und die einzelnen Abschnitte so aneinanderfügt, daß alle Instrumente die gleiche Bedeutung erlangen: der Kontrast zwischen der bewegten Hauptstimme und den ruhigen Begleitstimmen wird aufgehoben. Das diesen Takten zugrunde liegende Tonsatzmodell ist ein einfacher, streng vierstimmiger Satz, in den eine fünfte Stimme so hineinkomponiert wurde, daß sie bei „obstinater" Bewegung die Töne des Satzes verdoppelt. Das Primäre ist also der ruhige, vierstimmige Tonsatz, das Sekundäre die bewegte „Hauptstimme". Dies läßt sich leicht erkennen an den nahe beieinanderliegenden Tönen *ais'* und *cis'* im 3. Takt. Ich teile hier die gleichen Takte des genannten *Zwölftonspiels* abermals mit, jetzt aber in der von mir rekonstruierten (vermutlich ursprünglichen) Fassung[1].

[1] Daß der Tonsatz des folgenden Beispiels keine haltlose Konstruktion ist, erweist jeder Blick in verschiedene der späten Zwölftonspiele für Ensembles, z. B. auf den Anfang des genannten Spiels für Streichquartett – es führt den Untertitel *Harmonie-Melodie-Rhythmus in kristallinischer Bindung im vierfachen Kontrapunkt* –, aber auch auf unser Beisp. 4.

In der Tat hat die von Hauer ausgearbeitete instrumentale Disposition den eigentlichen Tonsatz ungemein differenziert. Die Schwäche von Hauers Kontrapunkt, die gleichwohl unüberhörbar bleibt, ist eine Folge der programmatischen Vermeidung jeglicher Charakteristik der einzelnen Stimmen. Aus Furcht vor Thematik, das heißt vor bedeutungsmäßigem Überwiegen eines musikalischen Gedankens, werden alle Stimmen musikalisch indifferent. Das Ideal eines sinnvollen athematischen Stils, wie es zuerst Schönberg in Werken wie *Die Erwartung op. 17* oder den *Orchesterliedern op. 22* zu realisieren trachtete, ist indessen nicht die Reduktion aller Stimmen auf das Niveau von Nebenstimmen, sondern die Erhebung der Begleitstimmen auf das der Hauptstimmen. Athematische Polyphonie wäre erst dann realisiert, wenn jede einzelne Stimme eines mehrstimmigen Satzes jederzeit als Hauptstimme triumphal hervortreten könnte. Die Fesselung des polyphonen Gesamtkomplexes an den Tropenmechanismus, die Verpflichtung, stets innerhalb der gleichen Zeiteinheit – in vielen Kompositionen Hauers füllt jede Trope einen Takt – alle zwölf Töne anzubringen, verhindert aber sinnvolle melodische Gestaltung. Aus der Tonkunst wird bloßes *Zwölftonspiel*, das *keine Kunst* mehr sein will, *sondern ein kosmisches Spiel mit den zwölf temperierten Halbtönen* (Manifest 1946).

VII.

FRÜHWERKE [TEMPO – MOTIVIK]. Josef Matthias Hauer komponierte seine opera 1 bis 12 – er nannte sie *den ersten Ansturm seiner Zwölftonmusik* (Anbr. 8, 16) – in den Jahren 1912 bis 1915, die opera 13 bis 18 nach mehrjähriger Schaffenspause 1918 und 1919. Bereits im Jahre 1912 hatte Hauer, wie er an anderer Stelle schrieb, in seiner *kleinen Heimatstadt zum erstenmal eine Zwölftonmusik öffentlich aufgeführt* (UE-Jb 239). Ob es sich indes bei den Frühwerken Hauers, also bei seinen opera 1 bis 18, schon um Zwölftonmusik handelt, das heißt, ob es überhaupt möglich ist, sie mit einiger Berechtigung als solche anzusprechen, soll hier geprüft werden. Die in ihrer musikalischen Faktur äußerst primitiven fünf *Nachklangstudien für Klavier op. 16* lassen gleich eindeutig erkennen, daß Hauers Frühwerke mindestens nicht durchweg als Zwölftonmusik angesprochen werden können, ja, daß die Haltung mancher dieser frühen Stücke jeglicher möglichen Zwölftönigkeit denkbar fernesteht. Nur das zweite

Stück dieses opus benützt überhaupt alle Töne der chromatischen Skala, dem dritten (in g) fehlt der Ton *h*, das fünfte (in e) muß ohne *cis* und *d* auskommen und das erste (in a) ist sogar ein einfaches Sechstonstück über die Skala *a – c – cis – dis – e – gis;* das vierte Stück basiert ganz und gar auf der harmonischen gis-Moll-Skala, die leicht zu erkennen ist, wenn man die musikalische Orthographie „berichtigt". Bemerkenswert ist das Zustandekommen der Skala des fünften Stückes: sie besteht aus einer Verschmelzung der harmonischen Mollskala und der Durskala auf e, der die phrygische Sekund und die lydische Quart hinzugefügt wurden. Das am 22. Februar 1915 komponierte Hölderlinlied *Die Heimat op. 12, 3,* wahrscheinlich Hauers letzte Komposition vor der kriegsbedingten Schaffenspause, ist abschnittweise über drei verschiedene Leitern komponiert; der erste Teil über der Des-Dur-Skala, der zweite über der lydischen auf d und der dritte über der (äolischen) fis-Moll-Skala. In dem ganzen Lied kommt mithin der Ton *g* nicht vor. In der Schlußwendung greift Hauer unmittelbar auf den Anfang zurück.

Auch in den *Nachklangstudien* kann man die einfachsten formalen Gestaltungsprinzipien wiederfinden. Op. 16, 5 folgt dem Schema abab′, wobei a und b jeweils einen Viertakter bezeichnen und b′ eine auf drei Takte reduzierte Variante von b.

Op. 16, 3 folgt dem Schema ABA′, wobei wiederum A′ eine verkürzte Variante von A darstellt. Eigentlich vermeidet nur op. 16, 4 klare formale Beziehungen. Von motivischer oder thematischer Arbeit kann man bei all diesen Stücken, schon wegen ihrer ungewöhnlichen Kürze und Simplizität, nicht sprechen; dennoch bestehen motivische Beziehungen zwischen den einzelnen Teilen. Die Motive selbst sind allerdings wenig charakteristisch, das vierte Stück ist sogar durchaus athematisch im Sinne von Hauers späteren Werken.

In den im Frühling 1913 komponierten *Sieben kleinen Klavierstücken op. 3,* die vermutlich nicht ohne Kenntnis von Schönbergs op. 11 entstanden sind, sind die formalen Beziehungen deutlicher und bedeutungsvoller. Die Stücke

op. 3, 6 und op. 3, 7 folgen zwar ebenfalls dem Schema ABA', aber die kompositorischen Mittel dienen zu der Zeit noch einem ganz spezifischen Ausdruck.

Das dritte Stück dieser Sammlung besteht sogar aus einem derart dichten Motivgewebe, daß fast jeder einzelne Ton motivisch legitimiert erscheint. Ein Vergleich der beiden vollständig mitgeteilten Klavierstücke zeigt Hauers Entwicklung drastisch genug, eine Entwicklung, die von der ausdrucksvollen Miniatur zur gewollten Einfachheit des Spielstückes führt.

Bei der Betrachtung der atonalen Kompositionen Hauers wurde bereits darauf hingewiesen, daß entweder überhaupt Tempoangaben fehlen oder nur eine für das ganze Stück verbindliche Metronomangabe zu finden ist (meist ♩ = 40). Tempoänderungen sind, soweit ich sehe, niemals vorgeschrieben oder doch wenigstens nicht durch den musikalischen Prozeß motiviert, sondern durch sinngemäßen Textvortrag. Im Gegensatz zu den späteren Hölderlinliedern (op. 21, 23, 32 und 40) verfügen die der opera 6 und 12 über Metronomangaben. Die Normalwerte sind dabei ♩ = 40, 60, 80, 100 und 120, sie verhalten sich also wie 2 : 3 : 4 : 5 : 6. Daß es Hauer dabei gerade auf diese Verhältnisse der Tempi ankam, beweist die Tatsache, daß er gelegentlich verschiedene Tempi zur Wahl stellt, dabei aber immer innerhalb dieser Temposkala bleibt. So findet man in dem Lied *Sonnenuntergang op. 6, 3* die ungewöhnliche Angabe ♩ = 40 (80), in *Die Heimat op. 12, 3* ♩ = 60 (40) und in *Vanini op. 6, 4* sogar ♩ = 80 (100) (120). Dem Interpreten werden also Freiheiten gewährt, aber es wird ihm nicht gestattet, aus dem Beziehungssystem der Tempi auszubrechen. Eine Ausnahme machen nur die Lieder op. 6, 3 (s. o.) und *Lebenslauf op. 6, 5*[1], in denen die Vorzeich-

[1] Dieses in fis (ges) stehende Lied verfügt übrigens nicht über den gesamten chromatischen Tonvorrat, sondern muß ohne *h* und *d* auskommen.

nung ♪ = 60 zu finden ist. Da diese Bezeichnung mit ♩ = 30 identisch ist, modifiziert sich das Beziehungssystem zu 3 : 4 : 6 : 8 : 10 : 12. Es ergibt sich also nur eine Komplikation des Beziehungssystems, aber keine Aufhebung jeglichen Schematismus. Innerhalb des gleichen Systems bewegen sich auch die Klavierstücke op. 3, 3; 3, 5 und 3, 6. In op. 3, 6 ergibt sich durch den vorgeschriebenen $^6/_8$-Takt die Reduktion ♪ = 120, also ♩. = 40 (und ♩ = 60). Daneben figuriert aber auch ♩ = 40. Eine beachtenswerte Ausnahme macht eigentlich nur der (freie) Schluß dieses Stückes mit der Angabe ♪ = 52. Aber sie erklärt sich leicht aus den in den anderen Klavierstücken vorgeschriebenen Metronomzahlen.

Die kleinen Klavierstücke op. 3, 1; 3, 2; 3, 4 und 3, 7, sowie das *Morgenländische Märchen op. 9* und der *Tanz op. 10* verlangen folgende Tempi: ♩ = 40, 44, 48, 52, 56, 60, 64, 68, 72, 76, 80; die Werte verhalten sich also wie 10 : 11 : 12 : 13 : 14 : 15 : 16 : 17 : 18 : 19 : 20. (Diese Werte bezeichnen zugleich die Metronomangaben für $^4/_4$.) Zwar treten in keinem einzigen der genannten Stücke alle diese Tempi auf, aber in den meisten doch so viele, daß eine reich gestufte Temposkala entsteht. In op. 3, 1, einem Stück von nur 28 Takten, erscheinen immerhin acht verschiedene Tempi – es fehlen nur ♩ = 48, 68 und 76 –, so daß ein reich gegliedertes, auskomponiertes Rubato entsteht, nicht unähnlich dem, was einige der jüngeren Komponisten, etwa Luigi Nono, anstreben. In anderen Stücken, in op. 3, 4; 3, 5 und 3, 7, sind dagegen nur zwei oder drei verschiedene Tempi vorgeschrieben.

Wie man an dem oben vollständig mitgeteilten Klavierstück op. 3, 7 deutlich sehen kann, dienen alle Tempoveränderungen nicht der bloßen Zeiteinteilung, sondern auch der Variation. Fermaten, gelegentlich vorgeschriebene Ritardandi und Accelerandi zeigen jedoch an, daß der Schematismus nicht absolut verbindlich sein soll.

An zwei Stellen des Stückes op. 3, 1 steht als Vortragsbezeichnung „espressivo", und tatsächlich findet man auch sonst in op. 3 Melodien, die ausdrucksvoll gespielt werden müssen. Wenige Jahre später, also nach dem ersten Weltkrieg, hat Hauer keine Stücke mehr komponiert, denen diese Vortragsbezeichnung sinnvoll hätte beigefügt werden können. In dem mitgeteilten Klavierstück op. 16, 5 kommt es wenigstens noch zu einer, wenn auch simplen, musikalischen Artikulation, also zu Vorder- und Nachsatz, zu deutlichen Zäsuren und auch zu rhythmischer Gliederung, während bei einigen anderen dieser *Nachklangstudien,* besonders in der zweiten und vierten, davon kaum gesprochen werden kann. In dieser Hinsicht hatte Hauer also seine musikalische Sprache schon vor der Entdeckung des sogenannten „Zwölftongesetzes" reduziert. Die Klavierstücke op. 20 und 25, sowie die Etüden op. 22 unterscheiden sich darin nicht grundsätzlich von den Nachklangstudien. Neu ist lediglich die aus der Befolgung des „Zwölftongesetzes" resultierende Tonhöhenorganisation.

VIII

Mein Streben war immer dahin gerichtet, etwas über mir Seiendes – ‚Objektives' – zu finden, ein Gesetz des Himmels, innerhalb dessen es sich subjektiv musikalisch leben läßt, in dem alle Möglichkeiten unserer Zeit Platz haben, das „Chaos der Zeit". Es gelang mir eines Tages die 44 Tropentonarten zu finden, die Tropen (Pult 5, 35).

Hauer glaubte mit seinem Zwölftongesetz *das Urgesetz des Musikalischen,* das gesuchte Objektive, entdeckt zu haben. Aber dieses Gesetz ist kein Gesetz der Töne, sondern eines der Zahlen, also kein musikalisches, sondern bloß ein mathematisches. Hauer hat dies, wie man annehmen darf, gewußt, aber er übersah, wie auch nach ihm so mancher theoretisierende Komponist, daß Zahlengesetze weder musikalischen Sinn stiften, noch ihn garantieren. Die musikalische Objektivität, deren sich Hauer durch Zahlenspekulation versichern wollte, gibt es aber so wenig wie jene musikalische Natur, auf der die tonale Musik basieren soll: *Das Urgesetz des Musikalischen, Melodischen..., der Nomos der (geräusch- und reibungslosen) Bewegung, das reine Melos, das einzige wirkliche und wahrhaftige ‚Gesetz des Musikalischen', an dem jede Musik der Erde, die vergangene, gegenwärtige und zukünftige gemessen werden kann* (Musik 16, 104), ist eine Fiktion.

Der zentrale Begriff der Musiktheorie und -ästhetik Hauers ist *Melos. Das atonale Melos ist ‚da', vom Anfang bis zum Ende aller Zeiten. Eine atonale Melodie kann nicht erfunden, sondern nur gehört werden. Der atonale Musiker ist kein Musikmacher, kein Musikant, ...sondern ein ‚Hörender', einer, der das Unveränderliche, Unantastbare, Ewige im Wesen der Dinge (‚Tao') vernimmt...* (Melos 3, 186)[1]. Das Melos denkt sich Hauer als etwas grundsätzlich Ahistorisches, als reines musikalisches Sein, und den atonalen Musiker (um in der Sprache Martin Heideggers zu reden) als Hirten und Sager – Hauer sagt: Deuter – dieses Seins. Dieses (musikalisch gedachte) Sein ist temporal und kausal vor allem positiv Seienden, das heißt: das Melos ist vor aller atonalen Musik. Da Hauer nur die atonale Musik als absolute, reine anerkannte (vgl. D 21), war es konsequent, daß er die ganze abendländische Musik, wie Heidegger alle Philosophie zwischen Platon und Hegel als „seinsvergessene", als unter dem Joch der „Idee" stehende, verworfen hat[2]. *Die tonale Musik ging immer Hand in Hand mit der ‚Idee', mit dem Idealismus der Philosophen und Dichter* (Anbruch 2, 336). Dennoch hat Hauer der tonalen Musik so wenig jede Bedeutung und „Größe" abgesprochen, wie Heidegger der abendländischen Philosophie:

---

[1] Hauers Begriffe sind leider nie eindeutig. Vgl. die Erklärungen des Begriffs *Melos* in I 9f. und Musik 16, 105, die oben im Abschnitt II und S. 268 in der Anm. 1 zit. sind.

[2] Diesen Gedanken führt Hauer in seiner Schrift D breit und leider unsystematisch aus. Er glaubte, daß den alten Orientalen die atonale Musik bekannt war (D 24), daß aber dieses Wissen durch den Idealismus Platons verdrängt wurde (vgl. bes. D 26f.).

Bach, Haydn und Mozart bedeuten den Höhepunkt der tonalen Musik (vgl. z.B. W ^{1}29, ^{2}26). *Mit Beethoven beginnt schon der Verfall, der eben über Richard Wagner zur ‚modernen' Musik führt* (Anbruch 2, 336). *Die Musik wurde grotesk, lächerlich, sie versank im Gewaltsamen, sie wurde ‚modern', ‚mondain'* (Melos 3, 186)[1].

Wie Heidegger (in seiner Rilke-Interpretation) meint, Rettung könne nur von dort kommen, wo sich das Verhältnis zum Sein wendet, so glaubte Hauer an Rettung[2] durch Erkenntnis des atonalen Melos als der eigentlichen Basis aller Kultur. *Die Voraussetzung für Meloskultur ist das Erfassen der ungeheuren Mannigfaltigkeit des atonalen Melos, dieser sinn- und wortreichsten aller Sprachen. Das andere löst sich dann von selbst. Musik ist also in Zukunft die selbstverständliche Voraussetzung jeder höheren Bildung.* (Melos 3, 187). Sie ist *ein Verständigungs- und Einigungsmittel nach dem Chaos* (Anbruch 2, 337).

ANHANG

Ia. Werke mit Opuszahlen[3]

op. 1 *Nomos* (7 kleine Stücke) für Klavier (Harmonium) 1912, S.
2 *Nomos* (5 kleine Stücke) für Klavier (Harmonium) 1913, S.
3 Sieben kleine Stücke für Klavier (Harmonium) 1913, S., später UE (1925)
4 Lieder (verloren)
5 *Apokalyptische Phantasie* für Klavier (Harmonium), S.
6 (5) Hölderlin-Lieder, Mai-Juni 1914, S., später UE (1927)
7 Chorlieder aus den Tragödien des Sophokles für Männerstimmen und Klavier (Orgel), S., später Schl.
8 *Kyrie eleyson* für Klavier (Harmonium), S.
9 *Morgenländisches Märchen* für Klavier (Harmonium), Januar 1915, S., später UE (1925)
10 *Tanz* für Klavier, Februar 1915, S., später UE (1925)
11 *Prometheus* (Goethe) für Singstimme und Orchester, Ms.
12 (3) Hölderlin-Lieder, November 1914, Februar 1915, S., später UE (1927)
13 *Über die Klangfarbe,* 1918, S. (Vgl. IIa)

---

[1] Die Verdammung der neueren Musik, der des 19. und beginnenden 20. Jhs., erinnert lebhaft an die – Gedanken Nietzsches weiterspinnende – Ablehnung dieser Tonkunst durch Freunde und Verehrer des Lyrikers Stefan George. (In der Beurteilung der griechischen Musik, vor allem der Musikanschauung Platons, bestehen freilich grundsätzliche Divergenzen.)

[2] Die Vorstellung eines „Rettenden" war dem Komponisten, der es sich *zur Lebensaufgabe gestellt* hatte, *Hölderlin auszuschöpfen* (Anbruch 8, 16) ebenso vertraut wie dem Denker, der mehrmals Hölderlinsche Gedichte interpretierte.

[3] Abkürzungen: FF = Fortissimo-Verlag, Wien; S = Selbstverlag des Komponisten, Wien; Schl. = Schlesinger, Berlin, und Haslinger, Wien, jetzt R. Lienau, Berlin-Lichterfelde; UE = Universal-Edition, Wien.

14 Lied (Karl Kraus), verloren.
15 Fünf kleine Stücke für Klavier (Harmonium), S.
16 *Nachklangstudien* für Klavier, S. später UE (1925)
17 Phantasie für Klavier (angeregt durch Bilder von J. Itten), S. (um 1920)
18 *Der gefesselte Prometheus,* Schlußszene aus der Tragödie des Aischylos für Bariton und Klavier, S.
19 *Nomos* für Klavier (Harmonium), S.
20 *Atonale Musik,* Stücke für Klavier, 2 Hefte[1], Schl. (1923) (Nr. 10 abgedruckt von H. H. Stuckenschmidt, 1951, 407, vgl. III).
21 (8) Hölderlin-Lieder, 1922, Schl. (1924)
22 Etüden für Klavier, 2 Hefte, 1922, UE (1926)
23 (4) Hölderlin-Lieder, UE (1929) (Nr. 1 als Beilage zu Heft 2 von Die Musik, 16/I, 1923/24)
24 *Lieder der Liebe* für Frauenchor und Klavier (Harmonium), Ms.
25 (16) Stücke für Klavier mit Überschriften nach Hölderlin, Schl. (1924)
26 Quintett für Klavier, Klarinette, Violine, Viola und Violoncello, Schl. (1924)
27 *Schalmeien* für Klarinette und Klavier, Ms.
28 (4) Stücke für Violine und Klavier, Schl. (1924)
29 Stücke für Violoncello und Klavier, Ms.
30 Fünf Stücke für Streichquartett (= I. Quartett), Schl. (1925)
31 (1.) Suite für Orchester, Schl. (1925)
32 (7) Hölderlin-Lieder, Oktober 1924, UE (1929)
33 2. Suite für Orchester, Schl. (1925)
34 II. Quartett (mit Passacaglia und Gavotte), Ms.
35 Sieben Variationen über einen melischen Grundgedanken für Flöte, Klarinette, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß, Ms.
36 3. Suite für Orchester (mit Baritonsolo nach Hölderlin), Ms.
37 *Romantische Phantasie* für Orchester, 1925, UE
38 III. Streichquartett (in einem Satz), Ms.
39 Phantasie für Klavier, Ms.
40 (5) Hölderlin-Lieder, September 1925, UE (1929)
41 ?
42 IV. Streichquartett, Ms.
43 4. Suite für (kleines) Orchester, UE.
44 Messe für Chor, Orgel und Kammerorchester, Ms.
45 5. Suite für Orchester, UE.
46 Messe, unvollendet.
47 6. Suite für Orchester (= VI. Streichquartett), UE (1926)
48 7. Suite für Orchester, UE (1928)
49 Kammerstücke für Streichorchester, Klavier und Orgel (oder Streichquartett, Klavier und Harmonium), UE.
50 Sinfonietta für Orchester, 1927, UE (1929)
51 ?
52 8. Suite für Orchester, 1927, UE (1935)
53 *Wandlungen,* Kantate nach Worten Hölderlins für Soli, Chor und Orchester, 1927, UE (1929)
54 Konzert für Violine und Orchester, 1928, UE
55 Konzert für Klavier und Orchester, 1928, UE

---

[1] Hauer komponierte in jener Zeit (1920–22) sehr viele derartige Klavierstücke, von denen nur eine kleine Auswahl als op. 20 im Druck erschienen ist. So ist z. B. das Klavierstück *op. 58, 1,* das als Beilage zu Heft 4/5 des Melos 3, 1921/22, erschienen ist, nicht im op. 20 enthalten. Die seltsame Opuszahl dieses Stücks entspricht wohl einer später verworfenen Werkzählung, die ihren Niederschlag sowohl in der 10. Aufl. von Riemanns Musiklexikon (Berlin 1922, 512) als auch in A. Einstein, *Das Neue Musiklexikon,* Berlin 1925, 262f., fand.

56 ?
57 *Vom Leben,* Kantate nach Worten Hölderlins für Sprecher, Soli und Kammerorchester, UE.
58 *Emilie* (Hölderlin) für Alt und Orchester, UE.
59 ?
60 *Salambo,* Oper nach G. Flaubert, 1930, als Manuscript vervielfältigt.
61 Divertimento
62 *Die schwarze Spinne,* deutsches Singspiel nach J. Gotthelf, 1931.
63 Konzertstück für Orchester
64 ?
65 Zwei Tanzphantasien für 4 Soli und Orchester
66 Fünf Tanzphantasien für Kammerorchester
67 *Der Menschen Weg,* Kantate nach Worten Hölderlins für Soli, Chor und Orchester, 1934, Ars-viva-Verlag, Zürich, jetzt UE (1953)
68 *Empedokles,* dramatische Gesänge nach Hölderlin, 1935
69 1. Tanzsuite für 9 Soloinstrumente, UE
70 2. Tanzsuite für 9 Soloinstrumente, UE
72–89, nicht zu ermitteln.
I = op. 53
II = op. 67
III *Labyrinthischer Tanz* für Klavier zu 4 Händen, 1953, UE
IV *Chinesisches Streichquartett,* 1953
V *Langsamer Walzer* für Orchester, 1953

Ib. Werke ohne Opuszahlen

Meine geliebten Tale lächeln mich an (Hölderlin), Lied für mittlere Singstimme und Klavier, 1949, Ms.
Tanz im langsamen $^3/_4$-Takt für Klavierquintett, FF.
Tanz im langsamen $^4/_4$-Takt für Klavierquintett, FF.
Hausmusik, September 1958, für Klavier zu 4 Händen, FF.

Ic. Zwölftonspiele [1]

XVII für Flöte, Oboe, 2 Klarinetten, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Harfe und Streicher, UE.
XXII für Klavier zu 2 Händen, 1946, UE (1951, im *UE-Klavierbuch*)
XXIV für Orchester und Harfe, UE (Philharmonia Nr. 382, in Vorb.)
für Flöte, Oboe, Fagott, Klavier und Streicher, Ars-viva-Verlag, Mainz (1954)
für Klavierquintett, S.
für Klavierquintett, 1946, Ms. in Darmstadt
für Orchester, Ms. in Darmstadt
für Orchester, Ms. in Darmstadt
für fünf Violinen, Ms. in Darmstadt
Mai 1955, für Klavier zu 4 Händen, FF.
Juli 1956, für Klavier zu 4 Händen, FF.
September 1956, für Klavier zu 4 Händen, FF.
Oktober 1956, für Klavier zu 4 Händen, FF.
1956, für Klavier zu 4 Händen, Doblinger, Wien
Jänner 1957, für Streichquartett, FF.

---

[1] Aus der unübersehbaren Fülle der Zwölftonspiele – man spricht von gegen 1000 – sind nur die publizierten und die in der Kranichsteiner Musikbibliothek zu Darmstadt vorhandenen handschriftlichen genannt.

April 1957, für Streichquartett, FF.
Juli 1957, für Klavier zu vier Händen, FF.
Oktober 1957, für Heimorchester (Violine, Violoncello, Akkordeon und Klavier zu 4 Händen), FF.
Jänner 1958, für Flöte, Fagott (Baßklarinette) und Streichquartett, FF.
März 1958, für Kammerorchester, FF.
Mai 1958, für Streichsextett, FF.

IIa. Schriften

Über die Klangfarbe, op. 13, Wien 1918, Selbstverlag des Autors (Paralipomenon zur folgenden Schrift)
Vom Wesen des Musikalischen, Leipzig-Wien 1920, Waldheim-Eberle, diese Schrift wird hier stets als W zit.); 2. Aufl. (mit dem Untertitel:) *Ein Lehrbuch der atonalen Musik* Berlin-Wien 1923, Schl.
Deutung des Melos, Leipzig-Wien-Zürich 1923, E. P. Tal, zit. als D
Vom Melos zur Pauke. Theoretische Schriften I, Wien 1925, UE, zit. als I
Zwölftontechnik. Theoretische Schriften II, Wien 1926, UE, zit. als II

IIb. Aufsätze

Deutung des Melos, Melos 2, 1921, 72–73 (Vorabdruck aus D 7–11)
Melodie oder Geräusch, Melos 2, 1921, 94–97 (Vorabdruck aus D 17–23)
Sphärenmusik, Melos 3, 1921/22, 132–133
Melos und Rhythmus, Melos 3, 1921/22, 186–187
Zwei Kapitel zur Lehre der Musik, Der Merker 13, 1922, 12–18 (Vorabdruck aus D 12–23)
Atonale Musik, Die Musik 16/I, 1923/24, 103–106
Offener Brief an H. Eimert, Die Musik 17/I, 1924/25, 157
Die Tropen und ihre Spannungen zum Dreiklang, Die Musik 17/I, 1924/25, 257–258 nebst Notenbeilage
Die abendländische Musik im Mannesalter, Musikblätter des Anbruch 2, 1920, 335 bis 337
Die Tropen, Musikblätter des Anbruch 6, 1924, 18
Säen und Ernten, Musikblätter des Anbruch 8, 1926, 13–17
Zur Einführung in meine Zwölftonmusik, Neue Musikzeitung 45, 1924, 194. 196, nachgedruckt bei Rieple S. 43–44, vgl. u. III.
Melische Tonkunst, Auftakt 5, 1925, 11
Wende der Musik?, Jahrbuch der Universal-Edition 1926, 237–240
Meine 7. Suite für Orchester, Pult und Taktstock 4, 1927, 66
Meine Zwölftonmusik, Pult und Taktstock 5, 1928, 34–36
Kardinalsätze zur Zwölftonmusik, Plan, Oktober 1945
Zwölftonspiel-Manifest, abgedruckt bei H. Pfrogner (vgl. u. III) 231–232.

III. Bibliographie

(Enzyklopädie- und Lexikonartikel blieben ebenso unberücksichtigt wie Bücher und Artikel, in denen Hauer nur erwähnt wird.)
O. Basil, *J. M. H., der Meister des Zwölftonspiels,* Die Kultur 6, 1957/58
R. F. Brauner, *Österreichs Neue Musik,* Wien 1948
H. Eimert, *Zum Kapitel ‚atonale', Musik,* Die Musik 16/II, 1924
Ders., *Atonale Musiklehre,* Leipzig 1924
Ders., *Lehrbuch der Zwölftontechnik,* Wiesbaden 1950, ²1958, ital. Übers. 1954, span. Übers. 1959

H. A. Fiechtner, *J. M. H., der Apostel der Tropen,* Melos 25, 1958
S. Günther, *Moderne Polyphonie,* Berlin 1930
H. Heiß, *Elemente der musikalischen Komposition,* Heidelberg 1951
Ders., *Der Hauersche Aspekt,* Das neue Forum 9, 1959/60
A. Jemnitz, *Unmaterielle Klangfarbe,* Die Musik 16/II, 1924
S. Kallenberg, *Vom Wesen des Musikalischen,* Der Auftakt 4, 1924
W. Keller, *Integralnotation,* Zeitschrift für Musik 116, 1955
Ders., *Handbuch der Tonsatzlehre* I, Regensburg 1957
A. Kelletat, *Bibliographie der Vertonungen von Dichtungen Hölderlins,* Hölderlin-Jahrbuch (7), 1953
K. M. Komma, *Hölderlin und die Musik,* Hölderlin-Jahrbuch (7), 1953
Ders., *Probleme der Hölderlin-Vertonung,* Hölderlin-Jahrbuch (9), 1955/56
M. Marton, *J. M. H.,* Musikblätter des Anbruch 4, 1922
H. Mersmann, *Die Kammermusik IV,* Leipzig 1930
H. Pfrogner, *Die Zwölfordnung der Töne,* Wien 1953
H. Picht, *J. M. H., ein Vorkämpfer geistiger Musikauffassung,* Anthroposophie 16, 1933/34, auch separat: Stuttgart 1934 (eine frühere Fassung dieser aus dem Nachlaß des Autors zusammengestellten Arbeit in Das Goetheanum 12, 1933)
H. Reich, *J. M. H. im Rahmen der Liedästhetik,* Auftakt 13, 1933
W. Reich, *J. M. H.,* Die Musik 23/II, 1931
Ders., *Versuch einer Geschichte der Zwölftontechnik,* (in der Festschrift) Alte und Neue Musik. Das Basler Kammerorchester... 1926–1951, Zürich 1952
R. Réti, *Tonality – Atonality – Pantonality,* London 1958 (mit einem Brief Hauers)
M. Rieple, *Musik in Donaueschingen,* Konstanz 1960
J. Schwieger, *J. M. H.,* Magnum, Heft 14, September 1957
P. Stefan, *Neue Musik und Wien,* Wien 1921
Ders., *J. M. H. zum 50. Geburtstag,* Anbruch 15, 1933
H. H. Stuckenschmidt, *J. M. H.,* Das Kunstblatt 1923
Ders., *J. M. H.,* Musikblätter des Anbruch 10, 1928
Ders., *Neue Musik,* Berlin 1951
Ders., *Der Außenseiter der Zwölftonmusik,* Melos 26, 1959
Ders., *J. M. H.,* Hölderlin-Jahrbuch 11, 1958–1960
R. Teichmüller und K. Herrmann, *Internationale moderne Klaviermusik,* Zürich-Leipzig 1927
H. Tiessen, *Zur Geschichte der jüngsten Musik,* Mainz 1928
F. Wildgans, *J. M. H. zum 75. Geburtstag,* Österreichische Musikzeitschrift 13, 1958

Korrekturnachtrag

T. W. Adorno, *J. M. H.: Hölderlinlieder op. 23,* Die Musik 21/II, 1929, 844 ff.
W. Steffens, *Entwurf einer abstrakt-temperierten Notenschrift,* Neue Zeitschrift für Musik 122, 1961, 351 ff.

Die Verfasser der Beiträge

Kurt von Fischer. Geboren 1913; pianistische Studien bei Franz Joseph Hirt in Bern und Czeslaw Marek in Zürich; studierte Musikwissenschaft an der Universität Bern bei Ernst Kurth und Wilibald Gurlitt; 1938 Dr. phil. Bern. 1939 bis 1957 Lehrer am Konservatorium in Bern. 1948 habilitierte er sich für Musikwissenschaft an der dortigen Universität. Seit 1957 ist er Ordinarius für Musikwissenschaft und Leiter der Musikwissenschaftlichen Seminars an der Universität Zürich.

Günter Birkner. Geboren 1925 in Niedobschütz (Oberschlesien); studierte an der Hochschule für Musik in Freiburg i. Br. und Musikwissenschaft an der dortigen Universität bei Wilibald Gurlitt und Hermann Zenck; 1951 Dr. phil. Freiburg i.Br. Nach weiteren Studien an der Universität Basel bei Jacques Handschin und 1953/54 an der Ecole des Chartes und an der Sorbonne in Paris war er Mitarbeiter am Personenteil der 12. Auflage des Riemann-Lexikons und übernahm 1959 die Musikabteilung am Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg i.Br.

Hermann Beck. Geboren 1929 in München; studierte Musikwissenschaft an den Universitäten Erlangen, Freiburg i.Br. und Basel bei Rudolf Steglich, Wilibald Gurlitt und Jacques Handschin; 1954 Dr. phil. Erlangen. 1954/55 bei Walter Gerstenberg in Tübingen; gleichzeitig und in den folgenden Jahren Lehrbeauftragter und Leiter des Collegium musicum an der Universität Würzburg. Habilitierte sich 1958 für das Fach Musikwissenschaft an der Universität Würzburg, wo er von 1954 bis 1960 kommissarischer Vorstand des Musikwissenschaftlichen Seminars war.

Otto Peter-de Vallier. Geboren 1922 in Alabardia (Tessin); Musikausbildung am Konservatorium in Winterthur und Zürich. Betätigt sich als Konzertsänger in der Schweiz, Deutschland und Österreich und ist seit 1960 Gesangslehrer am Gymnasium der Höheren Töchterschule Zürich. Musikwissenschaftliche Studien an der Universität Zürich bei Antoine Cherbuliez, Fritz Gysi, Paul Hindemith und seit 1960 bei Kurt von Fischer.

Carl Dahlhaus. Geboren 1928 in Hannover; studierte Musikwissenschaft an der Universität Göttingen bei Rudolf Gerber und an der Universität Freiburg i. Br. bei Wilibald Gurlitt und Hermann Zenck; 1952 Dr. phil. Göttingen. Von 1950–1958 Dramaturg am Deutschen Theater in Göttingen; 1958–1960 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft; seit 1960 Redakteur an der Stuttgarter Zeitung.

Hans Rudolf Jung. Geboren 1921 in Greiz (Thür.); studierte Schulmusik in Weimar bei Richard Münnich, Musikwissenschaft an der Universität Jena bei Heinrich Besseler und Günter Haußwald; 1956 Dr. phil. Jena. Nach Assistententätigkeit am Institut für Volksmusikforschung in Weimar ist er seit 1953 Dozent für Musikgeschichte und seit 1960 Abteilungsleiter der Abteilung Schulmusikerziehung an der Franz-Liszt-Hochschule Weimar.

Andreas Holschneider. Geboren am 6. April 1931; studierte Klavier an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg i. Br. (1955 Reifeprüfung für Solisten), anschließend Musikwissenschaft an der Universität Tübingen bei Walter Gerstenberg, Georg Reichert und Georg von Dadelsen; 1960 Dr. phil. Tübingen. 1960/61 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Seit November 1961 Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg.

Rudolph Stephan. Geboren 1925 in Bochum; studierte Musikwissenschaft an den Universitäten Heidelberg und Göttingen bei Heinrich Besseler und Rudolf Gerber; 1950 Dr. phil. Göttingen.

Namen- und Sachregister des achtzehnten Jahrgangs

(zusammengestellt von Fritz Reckow, Freiburg i. Br.)

Aaron, P. 227
Abaelardus, P. 195
Abel, C. F. 262
Abert, H. 75
Abraham, G. 38
Adam de la Bassée 128 ff.
Adenès le Roi 52, 65
Ästhetik der Tonkunst 73 f., 97, 99
Affekt 203, 214 f., 221
Agricola, A. 103
– M. 71, 209
Agustoni 2
Akkord 85 ff., 269 ff., 278 ff.
Akzentstufentakt 223
Albert, H. 157, 160
Aleph-Formel 105 ff.
Alexandre de Bernay 58
Alleluja 1 ff., 171 ff.
Allemant d'amour 207
Allintervallreihen, krebsgleiche 115 ff.
Alphorn 209
Amadino, R. 253 ff.
Amalar 1, 4, 7, 168
Ambros, A. W. 104
ambrosianische Liturgie 2 ff.
Amerbach, B. 154, 213
Andrieu-Contredit 132
Anfossi, P. 258
Angilbert von Metz 55, 60
Anglès, H. 106, 127, 134 ff., 167, 180
Anonymus 4 (CS I) 179
Apel, W. 84
Apfel, E. 34 ff., 85, 89
Apoll 78
araine 52
Aranda, del Sessa d' 252
Arcadelt, J. 222
Aristoteles 188
ars 182
ars antiqua 35, 37, 82 ff., 183 ff.
ars nova 35, 84 f., 194
ars nova (15. Jh.) 86, 88 ff.
Ascoramboni, A. 262
Atonalität 76, 100, 267 ff.
Aubade 218
Aubry, P. 29, 127
Ausdruck 93
Autorenprivilegien (16. Jh.) 156 ff.
Autorenschutz 155 ff.

b (=bis) 7
Bach, H. 160
– J. Chr. 249, 259 ff.
– J. S. 87 f., 93, 276
– V. 160
Bakfark, V. 157
Ballade 45, 186 f., 190
Ballis, O. 255
Banchieri, A. 239 f.
Bannister, H. M. 5 ff., 12 ff.
Baralli, R. 180
Barberino, F. da 185 f., 188 ff.
Barblan, G. 249
Bartholomeus Anglicus 61
Basil, O. 292
basse dance 70
Bati, L. 254
Battaglia 239 f.
Beck, H. 195 ff.
Becker, O. 76
Bedingham 47, 50
Beethoven, L. v. 87, 100, 274, 289
Benary, P. 97
Benoit de Saint-More 54, 58 f., 62 f.,
Bergreyen 209
Bernart v. Ventadorn 133
Bertolotti, A. 68
Bertran de Born 58, 60, 128
Besardus, J. B. 157
Bessaraboff, N. 64
Besseler, H. 35, 40, 43, 45, 48, 69, 85, 96, 99, 109, 191 ff., 223
Binchois, G. 40, 89
Birger, M. 150
Birkner, G. 183 ff.
Blondel de Nesle 127, 134
Blume, C. 5, 8 f., 12, 23
– F. 75, 159
Bockholdt, R. 41, 43 f., 50
bombard 69
Bomhardt 208
Bononcini, G. M. 234
Borghi, G. B. 257, 262
Boulez, P. 277
Boullion, Bast. de 59
Bowles, E. A. 52 ff.
Bozon, N. 63
Brahms, J. 100
Brauner, R. F. 292
Bremberger 209
brevitas 188 ff.
Bruck, A. v. 227
Brücker, F. 59, 61, 64, 67
buccina 60, 63
Buhle, E. 53, 59, 63, 65
buisine 52, 63 ff., 68, 71
Bukofzer, M. 30, 39, 45, 47 ff., 176
Busnois, A. 89
Busoni, F. 266

Cadenet 132
Cage, J. 267, 274
Calvisius, S. 157, 161
Cancer, M. 253

canere 78f.,
Cantor 78, 89, 168ff., 182, 193, 226, 244f.
Cantus firmus 35ff., 82ff., 104, 195ff.
Capua, R. da 258
Cardine 2
Carissimi, G. 233
Caron, Ph. 89
Cavalcanti, G. 186f.
Cellesi, L. 62, 68, 70
Cesari, G. 179
Chailley, J. 127
chalemiau 52, 70
Chanson 42, 45ff., 72
Chaucer 62, 67
Chor 168ff., 242, 244
Chrestien de Troyes 54, 56, 60f.
Christine de Pisan 62
Chybinski, A. 229
Ciconia, J. 37
Cinque, P.A. 253
clairon 66ff., 72
clausula 187, 189ff.
Coattinus, F. 254
Coclico, A.P. 90
Collaer, P. 181
Collins, H.B. 41
Compenius, Familie 146
compositio 80f., 85, 88ff.
concentus 169
Concerto 232
Conductus 128ff., 178,182
Consortium 246
Contrabaça 108f.
Contrapunctus 82, 196f., 200, 280ff.
Contratenor 36ff., 108ff.
Conversi, G. 250
Cor 52ff., 71
Corelli, A. 248
Cornett 69
Corte, A. della 249
Courante 232
Crecquillon, Th. 106, 222
Crescimbeni, M. 126
Croll, G. 103, 106
Curtius, E.R. 188f.

d (=denuo) 7
Dadelsen, G.v. 230
Dahlhaus, C. 223ff.
Dammann, R. 183, 190
Dante 185f.
Debenedetti, S. 186ff.
Decsey, E. 266
Dehnen, J. 164
Deklamation 197, 199ff., 275ff.
deploratio 105f.
Dietz, O. 146
Diminution 225ff.
Director musices 246f.
Discantuspartien (Organum) 193
Doppelchorpraxis 175ff.
Doria-Pamphilj, O. 248
Dragoni, G.A. 250f.
Drinkwelder, O. 8, 22
Dufay, G. 36ff., 43, 45, 48ff., 70, 88ff., 104f.
Dunstable, J. 39, 47f., 89
duplex cantus 82
Duplum 191ff.

Ebert, J. 146
Edelhoff, H. 94, 96
Eggebrecht, H. H. 51, 73ff., 217
Eichmann, P. 226
Eimert, H. 292
Einhard 56
Einstein, A. 290
Eitner, R. 71, 205, 249ff.
Ekkehard I. v. St. Gallen 54
Elsner, E. 68
England 34ff., 88f.
Ermoldus Nigellus 60
Estampida 127

Faburden 42, 48
Fanfare 60ff., 66, 69
Fano, F. 179
Fara, G. 183f., 187
Faral, E. 189
Farmer, H.G. 64
Fauxbourdon 42
Fellerer, K.G. 164
Feretti, G. 250f.
Ferrabosco 222
Fétis, F.-J. 253
Ficker, R.v. 49, 184
Fiechtner, H.A. 293
Figur (mus.-rhetor.) 95f.
Figuralmusik 70, 242ff.
Fischart, J. 205ff.
Fischer, K.v. 167ff.
Fischietti, G.D. 257
Flade, E. 151
Flitz, A. 260
Flöte 209, 222
Florimo, F. 258
Fontenelle, G. de 93
Forkel, N. 87f., 90, 94ff.
Franchi, C. 257
Freddi, A. 253
Frenkel, St. 266
Frere, W.H. 7f.
Frescobaldi, G. 224f.
Frey, M. 266
Fritzsche, G. 146
Froissart, J. 67f.
Frotscher, G. 32
Frye, W. 46
Fuge 95f.
Fundament 242

Gabrieli, A. 251
Gace Brulé 130, 132f.
Galfridus Anglicus 60, 66, 68
Galilei, V. 86, 221f.
St.Gallen 3, 5, 22f.
Galliarde 232
gallikanische Liturgie 2, 8, 28, 30
Galpin, F. 53, 61, 67, 69f.
Galuppi, B. 258
Gardano, A. 251f., 254f.
– G. 106
Gardella, A. 249
Gaspar v. Weerbeke 103, 106
Gastoldi, G. 223
Gastoué, A. 43, 53, 106f.
Gaucelm Faidit 126
Gautier de Coinci 130ff.
Gautier, L. 32
Geering, A. 171, 177f., 181f.
Generalbaß 51
Gennrich, F. 43, 126ff.
Geoffroi de Vinsauf 189
Georgiades, Thr. 34f., 41, 78ff., 93
Geräusch 268
Gerbert de Montreuil 54
Gero, I. 254
Gerstenberg, W. 195
Gerüstklang 83
Ghizzolo, G. 254f.
Giovanelli, R. 253
Giulini, G. 178f.
Goethe, J.W.v. 165
Götze, A. 95
Gombert, N. 105f., 112

Gottfried v. Straßburg 56
graisle 52, 57ff., 71
Groppengießer, J. 163
Grünwald, N. 143, 146
Gruppenimitation 197, 202
Gruppenkontrast 41, 44f., 49
Gudewill, K. 222
Günther, S. 293
Guglielmi, P. 256, 258
Guglielmus Monachus 42, 47
Guiart, G. 61
Gui des Prés 128
Guido Aretinus 77, 79, 82
Guilleaume de Lorris 57
Guilleaume de Palerne 59
Gurlitt, W. 74, 78f., 94, 96, 146, 163f., 229
Gymel 47

Hackbrett 208f.
Händel, G.F. 248
Halm, A. 75, 275
Hammerschmidt, A. 164
Handl, J. 157
Handschin, J. 2f., 7f., 10, 31, 35, 39, 81, 167ff., 171, 178f., 183
Handschriften
Apt 43, 182
Autun, Bibl. Municipale 28 S 7
Bamberg, Staatsbibl. Lit. 115 (Ba) 39, 191, 193
Benevent, Arch. Capitolare VI. 38 21
– *VI. 39* 21
– *VI. 40* 21
Besançon (Register einer Ars-antiqua-Hs.) 192
Bologna, Bibl. Com. Q 11 181
Brüssel, Bibl. Royale Cod. 10127–12144 (Antiphonale Missarum von Mont-Blandin) 4ff.
Cambridge, Univ. Libr. Ms. Add. 5943 47
– *Corpus Christi College Ms. 473 (Winchester-Tropar)* 178
Chantilly, Musée Condé 1047 35
Chartres Ms. 4 27
– *Ms. 130* 178
Colmarer Liederhs. 139
Santiago de Compostela, Arch. de la Cathedral, Codex Calixtinus 178
Donaueschinger Liederhs. 137f.
Dresden, Sächs. Landeshauptarchiv
– *Loc. 7208* 161
– *Loc. 7300* 161
– *Loc. 8844* 162
– *Loc. 10024* 163
– *Loc. 10746* 165
– *Loc. 10747* 165
Einsiedeln 366 6f.
Florenz, Bibl. Naz. II. I. 406 2
– *Centr. BR 18* 180
– *Centr. BR 19* 180f.
Greiz, Landesarchiv n. Rep. Gera/K, Kap. LIX, 1 Nr. 1 241ff.
Las Huelgas (Hu) 39, 178
Ivrea 35f.
London, Brit. Museum
– *Add. 18032* 27
– *Add. 28550 (Robertsbridge-Codex)* 39
– *Add. 34209* 2f.
– *Add. 40011 B (LoF)* 39, 44
– *Egerton 3307* 48
– *Harl. 2637* 27
Mailand, Bibl. Ambros. M 17 sup 179
Mellon Chansonnier 47
Modena B 39
Modena, Bibl. Estense Cod. (L. 451) a. N. 1. 1 198
Montpellier, Bibl. de la Fac. de Méd. H. 196 (Mo) 37, 83, 191f.
München, Staatsbibl. Clm 14843 4f.
– *Ms. 3232 (Schedelsches Liederbuch)* 49
Neumarkter Cantional 112
Old Hall (OH) 39, 41, 44
Paris, Bibl. du Conservatoire de musique Rés. F. 967 106ff.
– *Bibl. Nationale lat. 778* 19
– *lat. 887* 24f.
– *lat. 903* 14ff., 18
– *lat. 909* 11f., 16, 19
– *lat. 1084* 6, 16
– *lat. 1118* 16, 32
– *lat. 1121* 6, 25
– *lat. 1135* 17
– *lat. 1137* 16
– *lat. 1138* 12, 24
– *lat. 7202* 2
– *lat. 9449* 32
– *n.a.fr. 13521 (La Clayette)* 192
– *n.a.lat. 495 (aus Gerona)* 7f.
– *n.a. lat. 1871* 16, 19, 24
Rom, Bibl. Naz. 1343 (aus Nonantula) 23
– *Bibl. Vat. lat. 5319* 4ff.
Siena, Bibl. Com. C.V. 8 167ff.
Tournai-Ms. 182
Turin J. II. 9 (TuB) 44
Verona, Bibl. Capitolare Cod. CIX (102) 180
Wolfenbüttel, Herzog August-Bibl. Cod. Guelf. 628 (W_1) 39
Hanslick, E. 73ff., 95, 99
Hardouin de Fontaines-Guérin 57
Harfe 209, 215
Harmonie 96ff.
Harschhorn 209
Hasse, J.A. 164f.
Haßler, H.L. 142, 146, 157f.
– I. 146
Hauer, J.M. 265ff.
Hauffen, A. 205ff.
Haydn, J. 88, 93, 249, 262, 289
Heckmann, H. 232f., 235
Heerhorn 209
Hegel, F. 73, 75, 79, 288
Heidegger M. 288f.
Heinrich Postumus 241ff.
Heiß, H. 271, 277, 293

Herbert de Dammartin57
Herder, J.G. 91, 94f., 97ff., 206
Hermann, N. 141, 154
Hermele 209
Heroldstrompete 64ff., 68, 71f.
Herrmann, K. 293
Herrmann-Bengen, I. 223, 225, 237, 239
Hesbert, R.-J. 4, 30
Hinterleitner, F.I. 157
Hoboken, A.v. 262
Hoffmann, E. 225f.
Hoffmann, G. 164
Holschneider, A. 248ff.
Holtzmann, W. 248
Horn 52ff., 71, 208f., 215f., 221
Hucbald 2
Hucke, H. 30
Hughes, A. 5, 7f., 12ff., 38, 41
Humanismus 213ff.
Humboldt, W.v. 73
Huon de Méry 52
Huré 2
Husmann, H. 2, 8, 12, 20, 22f., 25, 134f.

Imitation 44, 196f., 199, 201f.
ingenium 89f.
Instrumentation 274f.
integer valor 223
Interpolationstropen 9
Isidor von Sevilla 32
Isorhythmie 37ff., 84

Jacobus von Lüttich 193
Jacques de Hesdin 129
Jacques du Clercq 69
Jägerhorn 215
Jammers, E. 8, 17
Jean de Meun 57, 61f.
Jelich, V. 237ff.
Jelinek, H. 115ff.
Jemnitz, A. 269, 293
Joannelli, P. 157
Jobin B. 205f., 211, 213
Joecher, Chr.G. 222
Johannes Aegidius von Zamora 32
Johannes de Garlandia 53
Johannes de Grocheo 189, 193
Johnson, M.J. 35
Josquin des Prés 90, 104ff., 112, 227
Jubilus 1ff.
Jung, H.R. 241ff.

Kade, R. 161
Kadenz 13, 17, 43f., 47ff., 108f., 195, 197, 267, 270f., 273
Kallenberg, S. 293
Kanon 40, 44, 196, 199, 203, 280ff.
Kantorowicz, E.H. 30
Karlinger, F. 184
Kast, P. 248
Kehrein, J. 195
Keller, W. 266, 271, 293
Kelletat, A. 293
Kepler, J. 162
Khall, M. 150
Kinsky, G. 148
Kircher, A. 91
Kirnberger, J.Ph. 95
Kithara 209, 217f.
Kittel, K. 164
Klang 34ff., 83, 86ff., 91ff., 197, 199, 201f., 204, 220f., 267, 274ff., 279
Klangfarbe 268ff., 274ff.
Klangführung, reiheneigene 280ff.
Klanggruppenwechsel 197
Klangträger 35ff.
Klangzusatznoten 40
Kluge, F. 95
Koch, H.Chr. 96
– P. 145, 154
– St. 145
Kolorierung 110ff., 196, 199
Komma, K.M. 293
Komponistenprivilegien 155ff.
Konrad von Würzburg 55
Kontrafaktur 128ff., 131ff., 195
Kontrapunkt, obstinater 280ff.
Kraft, G. 160, 162f.
Krebs 116
Kremberg, J. 157, 164
Křenek, E. 271
Kretzschmar, H. 75, 205
Kriegshorn 53, 71
Kroyer, Th. 227
Kurth, E. 75

La Mara 161
Lambert li Tors 58
Lamentatio 103ff.
Lapo degli Uberti 186
Lassus, F. 157
– R. 103, 156f., 162, 222, 229
Laute 207, 209, 213ff., 243
Laux, K. 159
Lederer, V. 48ff.
Lehmann, B. 145, 147
Leitton 270f.
Lenaerts, R. 195, 198
Leonel 41
Leoninus 35
Leser, A. 242
Lessing, G.E. 95, 206
Lied 126ff.
Liegese di Viterbo, E.C. 256
Ligeti, G. 277
Lindner, G. 142, 145, 147, 149
Lipphardt, W. 138
litterati 193
Liturgie 1ff., 103ff., 167ff.
– *ambrosianische* 2ff.
– *gallikanische* 2, 8, 28ff.
lituus 60
Lobwasser, A. 206
Logos 76ff., 97
Lohmann, J. 76
Lohr, M. 164
Ludwig, F. 37, 43, 126f., 176f., 179
Lunelli, R. 169
Lusini, V. 167f., 175
Luther, M. 141
Luyton, K. 154
Lyra 217

Machaut, G. de 37, 40, 43, 45, 68, 84
Macque, G. de 252
Madrigal 187, 227, 229ff., 250ff.
Magni, B. 255
Magnus liber organi 35
Mahu, St. 227
Mailänder Organumtraktat 179
Mailand 2ff., 178f.
Malpigli, G. 253

Mann, Th. 270
Marenzio, L. 250, 252f.
Marix, J. 69
Marpurg, F.W. 91
St.-Martial 30f., 178, 181
Martin, G. 76
Marton, M. 293
Mascardi,V. 254
Massenberg, P.M.v. 157
Massenkeil, G. 103ff.
Mathesius, J. 141, 153f.
Mathieu de Vendôme 189
Mattheson, J. 90f., 94ff.
Matthieu d'Escouchy 67
Maultrommel 216
Mehl, J.G. 146
melodiae 1ff.
Melodie 105ff., 269ff.
Melos 268ff.
Mene 39f.
Menestrels 67
Mensuralnotation 223ff.
Mensurzeichen 223ff.
Mentzer, J.F.G. 205ff.
Merck, D. 235
Mersenne, M. 86, 221f., 233
Mersmann, H. 293
Messe 1ff., 40ff., 48, 50f., 169ff., 198ff., 255
Messiaen, O. 277
Metallhorn 55f.
Metzger, H.K. 269
Meyer, H. 146, 150
Michel-Triller, G. 241
Mixtur 152f.
Moberg, C.A. 7f., 22, 32
Modaltheorie 126ff.
modulare 172
modus mixtus 139f.
Moinel 59ff., 71
Mone, F.J. 195
Moneta Caglio 2f.
Monje de Montaudo 128
Monochord 76ff., 81
Montalto, L. 248
Monte, F. de 250, 253f.
Monteverdi, C. 87f., 255
Montgomery, F. 62
Monza, C. 257
Morales, C. 106
Morandi, T. 248
Morin, G. 2
Morton, R. 46ff.
Moser, H.-J. 91, 164
Motette 34ff., 72, 82ff., 104, 127, 183ff., 195ff., 220, 229ff., 234, 237, 254
Motetus 183ff.
mottetto 184ff.
motto 184ff.
motus 186, 188
Mozart, L. 249
– W.A. 249, 289
Müller, H. 61
Murschhauser, F.X. 236
Musica Enchiriadis 2, 31, 178
Musica poetica 93ff.
musicus 182
Musiktheorie 75ff.
Mysliweczek, G. 256

Nachdruckprivilegien 156f.
Naldi, R. 254
natura 85, 90ff., 94ff.
Neander, P. 244, 246
neuma 1
Neusiedler, H. 157
Newsidler, M. 213
Nichelmann, Chr. 87, 92
Nicole de Margival 63
Nicotra, G. 248
Nonantula 6f., 23
Nono, L. 267, 278
Notation 223ff., 266
Notker 1, 5f., 13, 33
Notre-Dame-Schule 34f., 39, 171, 176ff., 181, 190ff.

Obertöne 60, 70f., 85f., 90, 267ff.
Ockeghem, J. 38, 89
Odericus 167ff.
Odington, W. 186, 188
Odo Rigaldus 188
Oktave 268f., 282
Olifant 54ff.
Oper (18. Jh.) 256ff.
Opfermann 30
Oratorium 255
Orchestersatz 274f.
Orel, A. 49
Organum 21, 28f., 31ff., 34f., 78, 83, 168ff., 191ff.
Orgel 31f., 51, 141ff., 207, 211, 216, 242
Orgelautomat 158
Orrigo Scaccabarozzi 2
Oudart de Laceni 134

Paenultima 83, 130
Paer, F. 258
Paisiello, G. 255
Palestrina, G.P. 51, 103f., 254
Pamelius, J. 4
Pamphilj, B. 248ff., 255
Panoff, P. 64
Parodie 50, 198ff.
Parodiemesse 195, 198ff.
Pas, J. de 69
Pasquini, B. 248f., 255
Paulirinus P. 70
perfectio 83
peritonal 271
Perotinus Magnus 131
Peter-de Vallier, O. 205ff.
Petrucci, O. 103f. 106f.
Petrus de Cruce 83
Peysinger, H. 143
Pfannmüller, F. 145f.,152
Pfitzner, H. 75
Pfrogner, H. 270, 274, 293
Piccini, N. 256f.
Picht, H. 293
Pirro, A. 70, 104
Pirrotta, N. 186
Platon 188, 221, 288f.
Platter, F. 213
Pohlmann, H. 155ff.
Porta, C. 255
– D. 262
Posaune 209, 216, 245
Prado, G. 105
Praetorius, Chr. 231f.
– M. 146, 219, 221, 229ff., 239
Printz, W.C. 235
Prinzipal 152
Proportionen 223ff.
prosae (ad sequentias) 1ff., 170ff., 177, 180
punctus contra punctum 82, 86f.
Pythagoras 76ff., 81, 97

Quantz, J.J. 94
quartus cantus 35ff.
Quintern 208
Quintilianus 188
Quitschreiber, G. 226
Quoika, R. 141ff.

Rabelais, F. 209
Raimbaut de Vaqueiras 127
Rainmar von Zweter 137
Rajecky, R. 178
Rameau, J.Ph. 86
Ramsbotham, A. 41
Raoul de Soissons 128
ratio 76ff., 81f., 84ff.
Rauschpfeife 208, 216
Raval, S. 254
Raverius, A. 255
Reany, G. 37
Reese, G. 53
Refrain 127, 187
Regino von Prüm 32
Regis, J. 89
Reich, H. 293
– W. 293
Reichardt, J.F. 92
Reichert, G. 8, 22, 30
Reimann, A. 72
Reiss, J. 70
Renaut de Beaujeu 52,66
Responsorium 2, 169ff.
Réti, R. 293
Reuterliedlin 209
Rhetorik 188. 203f.
Rhythmus 126ff., 267ff., 275ff.
Richard Rolle of Hampole 53
Riemann, H. 75, 96, 260, 290
Rieple, M. 293
Riess, K. 143
Robert du Castel 133
Rokseth, Y. 192f.
Rondeau 45, 48, 187, 190, 207
Rore, C. de 250
Rosenthal, A. 192
Rossini, G. 258
Rottenstein-Pock, H.R. 146
Rousseau, J.-J. 93f.
Rubei, G.B. 255
Rudner, J. 146, 150
Rudolph von Ems 55
Ruhnke, M. 225f.
Runge, P. 137, 139

Sabbatini P.P. 254
Sacchini, A. 256ff., 262
Sachs, C. 54, 60, 63ff., 68ff.
Sackpfeife 208f., 216
Sale, F. 157, 162
Salimbene 179
Salminger, S. 157
Saquebute 209
Sardinien 183ff.
Sarti, G. 256
Sartori, C. 253
Sasse, G. 37
Satz, vierstimmig (14. u. 15.Jh) 34ff.
Sauveur, J. 86
Scandello, A. 222
Scarlatti, A. 248
Schalmey 208, 216
Schedlich, A. 142ff.
– D. 141ff.
– J. 141ff.
Scheidt, C. 206
– S. 154
Schein, J.H. 163
Schellen 215f.
Scherchen, H. 275
Scherer, J. 146
Schleiflade 146f., 152
Schlick, A. 157
Schlötterer, R. 51
Schmid, B. (d.Ä.) 211f.
Schmid, E.F. 142, 149
Schmitz, A. 93, 112
Schneider, Th. 146
Schönberg, A. 100, 265f., 271, 277, 284
Schroeder, E. 104ff.
Schubart, D. 92
Schubiger, A. 5ff., 13, 22
Schünemann, G. 234
Schütz, Chr. 242
– H. 157, 159f., 164, 241ff.
– V. 242
Schulmusic (17.Jh.) 244f.
Schwegel, 215f.
Schwieger, J. 293
Scoppius, J. 157
Scoto, G. 254
Selden-Goth, G. 266
Senfl, L. 141
Septime 37, 87, 269
Sequela 1ff.
Sequenz 1ff., 172, 174, 178, 195ff.
Serenade 218
shawn 69
Siena 167ff.
Signal 55f., 58, 60f., 67, 69
Signalhorn 53ff., 60, 71
Silbermann, G. 153
Simon d'Authie 136
Smets, P. 146
Smijers, A. 104
Smits van Waesberghe, J. 1, 77
Soriano, F. 250
Spangenberg, W. 216
Spanke, H. 22
Speer, D. 234
Sperrventillade 146f., 152
Spielleute 66f., 69ff., 211
Spielmannstrompete 69, 72
Spinett 209
Spissim-Stil 2
Stadtmusic (17.Jh.) 245f.
Stäblein, B. 1ff., 103f., 108, 169, 179
Stainer, C. 46
– J.F.R. 46
Stamitz, J. 88, 249
Steinen, W.v.d. 5, 8, 22, 29
Stephan, P. 293
– R. 265ff.
Steuerlein, J. 162
Steuermann, E. 266
Straus, Chr. 157
Striggio, A. 250
Strophe 184ff.
Strophenlai 129
Stuckenschmidt, H. H. 271, 293
Sulzer, J. 93
Suphan, B. 97
Symbol 199, 203
Symmetrie 115f., 118ff.
Symphonia 29, 31, 33

t (= tenere) 3
t (= tractus) 3f.
Tabulatur (Laute) 213, 222
– *(Orgel)* 211
tactus (17.Jh.) 223ff.
Teichmüller, R. 293
Teiltextierungen (bei Sequenzen) 8ff.
Temperatur 268ff.
Tempo, A. da 188
Tempobezeichnung 223ff., 236ff., 286
Tenor 35ff.
Tenor solus 36
Terz 34ff.

Thema 281ff.
Thibaut de Champagne 133
Threni 103ff.
tibia 60
Tierhorn 53ff., 58, 71
Tiessen, H. 293
Tinctoris, J. 42, 47ff., 89f. 103, 191
Tonalität 267ff.
Toncharakter 81f.
Tonsprache 73ff.
tonus lamentationum 104ff.
Travers, E. 53
Traxdorf 146
Tremulant 153
Trötzscher, A. 144
– M. 145, 149, 152f.
Trombelli, J. Chr. 167f., 174
Tromboncino, B. 103
Trommel 61, 65, 215, 268
trompe 52, 60ff., 66, 71
trompette 52, 68ff., 72, 208f., 215, 219, 221f.
trompette de guerre 68f., 72
trompette de menestrel 69, 72
trompette de menestrel 69, 72
Trope 266, 271ff., 277ff.
Tropus 9f., 170f., 180, 183, 189f.
Trowell, B. 42
trumba 63
Trummscheyt 209
tuba 60, 63, 66ff.
Tusch 63, 69

Ulrich von Lichtenstein 66
Urheberrecht 155ff.

Vagantenverse 11
Valentin, C. 71
Van, G. de 38ff., 43
Varèse, E. 269f.
Variationsprinzip 84
Vecchi, G. 2, 180f.
– H. 251
Venantius Fortunatus 8
Verdelot, Ph. 222
versus (Poetik) 188
versus ad sequentias 8
versus alleluiaticus 1
Viadana, L. 51, 254
Victoria, L. da 103
Villanelle 209
Vincenti, G. 255
Vincentius, G. 157
Virdung, S. 208f., 215, 218
Virelai 45
Vitry, Ph. de 36
Vogel, E. 249ff.
– H. 146
Volta 232
Vorhalt 45f.
Vulpius, M. 162f.

Wackernagel, Ph. 210
– W. 206
Wagner, R. 142, 149
Wagner, Richard 74, 289
Waite, W. G. 169
Waldis, B. 210
Walliser, Chr. Th. 229
Walter, J. 141
Walther, J. G. 97, 143
Walther von Châtillon 130
Walther v. d. Vogelweide 138
Wantzloeben S. 77
Weber, C. M. v. 165
Webern, A. 75, 100, 272
Weindt, B. 151f.
Wert, G. de 252
Wessely, O. 164
Weysse, M. 210
Weyssenhan, A. 157, 160
Wiener Klassik 93
Wildgans, F. 293
Wilkinson, M. 270
Willaert, A. 195ff., 222
William of Malmesbury 67
Williams, Chr. 222
– G. P. 52
Wirnt von Gravenberg 54, 64
Wolf, J. 180
Wolff, Chr. 274
Wolfgang, M. 150
Wolfram von Eschenbach 56, 64f.
Wright, R. 63, 68

Zahn, J. 210
Zanettus, B. 255
Zanger, J. 226ff.
Zannetti, F. 258
Zarlino, G. 203
Zemanek, H. 117
Zenck, H. 195
Zimbel 152
Zingarelli, N. 256, 258
Zink 207, 209, 216, 219, 245
Zirler, St. 222
Zugtrompete 70f.
Zungenregister 152f.
Zwergpfeife 208f.
Zwingli, H. 213
Zwölftonreihe 83, 115ff., 265ff.
Zwölftonsatz 265ff.
Zwölftonspiel 267, 275 280ff.

HOHNER-STIFTUNG TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

WILIBALD GURLITT

ACHTZEHNTER JAHRGANG 1961

1

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

TROSSINGEN

UNIVERSITÄT
SHL
WITTENBERG

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Unter dem Patronat der Hohner-Stiftung

herausgegeben von

WILIBALD GURLITT

in Verbindung mit

HEINRICH BESSELER, WALTER GERSTENBERG, ARNOLD SCHMITZ

UND LEO SCHRADE

Schriftleiter

HANS HEINRICH EGGEBRECHT

XVIII. Jahrgang Heft 1 1961

Bruno Stäblein (Erlangen), Zur Frühgeschichte der Sequenz 1

Ernst Apfel (Heidelberg), Über den vierstimmigen Satz im 14. und 15. Jahrhundert 34

Edmund A. Bowles (New York), Unterscheidung der Instrumente Buisine, Cor, Trompe und Trompette 52

Hans Heinrich Eggebrecht (Erlangen), Musik als Tonsprache 73

Anschriften: Prof. D. Dr. Wilibald Gurlitt, Freiburg i. Br., Burgunderstraße 30 – Prof. Dr. Heinrich Besseler, Leipzig C 1, Nikischplatz 3 – Prof. Dr. Walter Gerstenberg, Tübingen, Mörikestraße 20 – Prof. Dr. Arnold Schmitz, Mainz, Friedrich-v. Pfeiffer-Weg 7 – Prof. Dr. Leo Schrade, Basel (Schweiz), Conrad-Ferdinand-Meyer-Straße 54 – Privatdozent Dr. Hans Heinrich Eggebrecht, Erlangen, Membacher Weg 2 – Redaktionelle Zuschriften an den Schriftleiter.

Das ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT erscheint vierteljährlich. Preis des Einzelheftes DM 6.–, SFr. 7.–, $ 2.25; Jahresabonnement DM 20.–, SFr. 24.–, $ 7.50 (zuzüglich Zustellgebühr). Bestellungen durch den Buch- und Musikalienhandel oder direkt beim Verlag. Auslieferung nur durch den Verlag, Trossingen/Württ., Löhrstraße 32, Ruf 381. Zuschriften, die den Vertrieb und die Anzeigen betreffen, an den Verlag erbeten.

Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten.

Gesamtherstellung H. Laupp jr Tübingen.

– © by Hohner-Stiftung Trossingen.

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

TROSSINGEN

15 OCT 1964